سيمياء العنوان

المؤلف
أ.د. بسام موسى قطوس
أستاذ النقد الحديث

قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة اليرموك
إربد-الأردن

وزارة الثقافة

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الإسكندرية

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(٢٠٠١/١/٢١٠)

٨١٠
قطو قطوس، بسام موسى
سيمياء العنوان / بسام موسى قطوس.ـ عمان
د.ن.٢٠٠١
ر. أ. (٢١٠ / ١ / ٢٠٠١)
/ الأدب العربي /

• تم إعداد بيانات الفهرسة و التصنيف الأولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

رقم الإجازة المتسلسل لدى دائرة المطبوعات و النشر ٢٠٠١/١/٣٠٥

- الطبعة العربية الأولى.
- سيمياء العنوان.
- أ. د. بسام موسى قطوس.
- الإصدار الأول ٢٠٠١م.
- جميع الحقوق محفوظة.

- طبع بدعم من وزارة الثقافة. عمان – الأردن.
- عدد النسخ (١٠٠٠).
- الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة.
- التنضيد الضوئي والإخراج الداخلي : إياد الخطيب.

جميع الحقوق محفوظة ؛ لا يسمح بإعادة إصدار هـذا الكتاب ، أو أي جزء منه ، أوتخزينه في نطاق استعـادة المعلومات أو نقله بأي شكل من الأشكال دون إذن خطي مسبق من المؤلف.

يطلب الكتاب من مكتبة كتانة
إربد – هـ (٧٢٧٦٦٤٤) (7276644)

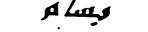
الإهداء

إلى سهام

التي ما تزال عنوانـــاً

ومضموناً

وسيمياء ...



المحتويات

مقدمة..... ٦-٩

الفصل الأول: (تأسيس السيمياء تأسيس العنوان):..... ١٠

تأسيس السيمياء ١٢-١٣
سيميولوجيا دي سوسير..... ١٤-١٥
سيميوطيقيا بيرس..... ١٦-١٧
سيميولوجيا الدلالة..... ١٨-٢٠
سيميولوجيا الثقافة..... ٢١-٢٦
تأسيس العنوان..... ٢٨-٣٠
خلاصة واستنتاج..... ٣١-٣٢
سيمياء العنوان/ التاسيس..... ٣٣-٣٨
العنوان ولحظة التأسيس..... ٣٩-٤٣
العنوان والتعالي النصي..... ٤٤-٤٦

الفصل الثاني: (العنونة في المنجز الشعري):..... ٤٧

وظائف العنوان..... ٤٩-٥٢
العنوان وأفق التوقع..... ٥٣-٥٦
شعريّة العنوان..... ٥٧-٥٩
غواية العنوان..... ٦٠-٦٢
الشعر مراوغا/ العنوان مراوغا..... ٦٣-٧١
العنوان نصا/ النص عنوانا..... ٧٢-٧٧
سند باد يمني:عنوانا للإد يولوجيا..... ٧٨-٨٢
مفارقة العنوان/ عنوان المفارقة..... ٨٣-٨٩
العنوان لافتة/ العنوان شعاراً..... ٩٠-٩٤
العنوان قناعا..... ٩٥-١٠٠
تكثيف النص في العنوان/ توليد النص من العنوان..... ١٠١-١٠٦
جدارية درويش عنوانا للاستحالة..... ١٠٧-١١٣

الفصل الثالث:(العنونة في المتخيل السّردي) :..... ١١٥

دلالة العنونة في المتخيل السردي..... ١١٧-١١٩
العنوان إحالة..... ١٢٠
"الخبز الحافي" و"الشّطّار"عنوانان للإحالة..... ١٢١-١٢٣
ذاكرة الجسد/عنوانا للشعرية..... ١٢٤-١٢٧
الشظايا و الفسيفساء(موضعة للذات أم تذويت للموضوع؟).... ١٢٨-١٣٤
العنونة باسم المكان..... ١٣٥-١٣٦
المكان عنوانا..... ١٣٧-١٤١
العنوان أمثولة رمزية وإحالة مرجعية..... ١٤٦-١٤٩
تعدد العنوانات أم الحيرة أمام العنوان..... ١٥٣-١٥٦
سخرية العنوان عبث العنوان..... ١٥٧-١٦٠
العنوان متناصّا..... ١٦١-١٦٣
خاتمة الكتاب..... ١٦٤-١٦٦
المصادر والمراجع..... ١٦٧-١٧٥

مقدمة

العنوان نظام سيميائي ذو أبعاد دلالية ورمزية وأيقونية...،وهو كالنص، أفق، قد يصغر القارئ عن الصعود إليه، و قد يتعالى هوعن النزول لأي قارئ.

و سيميائيته تتبع من كونه " يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن يوازي أعلى فعالية تلق ممكنة "تغري الباحث والناقد بتتبع دلالاته ، مستثمرًا ما تيسرمن منجزات التأويل.

وقد بدأ اهتمامي بموضوع العنونة صدفة محضة، فقد كتبْتُ بحثًا بعنوان، "الزمان والمكان في أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسي"، شاركت به في المؤتمر العلمي في جامعة تونس/كلية الآداب بمنوبة عام (١٩٩٤)، بمناسبة مرور عشرين عاما على إنشاء حوليات الجامعة التونسية، وقد تحدثت في البحث المذكور، عن العنوان الكبير (أحد عشر كوكبا)؛ وحاولت ربط العنوانات الفرعية التي وردت في الديوان المذكور بالعنوان الكبير، لأخلص إلى أن قصائد الديوان كلها بعنواناتها الفرعية المختلفة تشكل قصيدة واحدة يتضمنها أو يختزلها العنوان الكبير. ورأيت أن ثمة علاقة تكاد تكون جدليّة بين هذه العنوانات المتآزرة والمتضافرة في الفضاء الشعري مع العنوان الكبير، محدثة وحدة نفسيّة وفنية، وأثرا جماليّا واضحا للقارئ[1].

وفي المناقشات التي أعقبت مداخلتي النقدية، كما يحلو لإخواننا المغاربة أن يسمّوها، أو ورقتي البحثية، كما نسميها نحن المشارقة، برز من المداخلين باحث وأخ عزيز، عرفت فيما بعد أنه أستاذ جامعي أصيل، ليشكرني على الالتفات إلى موضوع العنونة مقترحا عليَّ التركيز على هذا الموضوع العلمي والنقدي المهم في مجال الدراسات النقدية الحديثة، لندرة المتحدّثين من العرب فيه. كما قدّم لي معلومات طيبة في موضوع بحثي وفي موضوع العنونة، أو ما

) مجلة أبحاث اليرموك، م١٤، ع١، ١٩٩٦م، ص ص ٤٧-٨١.

يطلق عليه الفرنسيون (Titrologie). كان ذلك الباحث الأخ الزميل محمود الهميسي الذي توثقت بيني وبينه صداقة وعلاقة علميّة، توجتها مراسلات علميّة أفدت فيها من خالص علمه وأدبه الجم.

وما هي إلا سنوات قليلات حتى حضر الزميل الهميسي مؤتمر النقد الأدبي السابع، الذي يعقده قسم اللغة العربية بجامعة اليرموك دوريا، وكان عقده ما بين(١٥-١٧ تموز،عام ١٩٩٦م)، فكانت مشاركة الزميل ببحث عنوانه، "براعة الاستهلال أو في صناعة العنوان مدخل إلى علم العنونة". فوجدته بحثاً يجمع بين الأصالة والمعاصرة، بين ثقافة تراثية عالية في صناعة العنوان وثقافة فرنسية واضحة في علم العنونة، يَشي بهذه الحالة التثاقفية المفيدة عنوان البحث ومتنه. وأبى كرم الزميل العزيز إلا أن يذكر أمام المؤتمرين في مستهل تقديم مداخلته البحثية، على غير علم مني، هذا الاهتمام المشترك الذي جمع بيني وبينه في موضوع العنونة، فكان هذا حافزاً آخر شجّعني على بدء الخطوة الأولى في الموضوع.

فبدأت أجمع وأقرأ وأتأمل كل ما يقع تحت يديَّ من الكتب والمقالات، ثم أضمُّ ما أجمعه في كُناشات لا اتصال بين واحدة منها والأخرى إلا في اهتمام كل هذه الأوراق بأمر العنونة. وكان مما ينغص عليّ أحياناً أنني لا أتقن الفرنسية، وهذا العلم أكثر من كتب فيه من الفرنسيّين مثل: جيرار جينيت(G. Genette) وليوهوك(L.Hock) وغيرهم، وإنما أكتفي بالمترجم وهذا أمرٌ مقلق للباحث الذي يتوخى الدقة العلمية. ثم بات ما جمعته خلال ثلاث سنوات، على تراخ مني وتناس، يشكل حصيلة لا بأس بها، فعزمت على الكتابة متوكلاً على الله ومفوضه في أمري.

وفي هذه الأثناء تحصّلت على نسخة من كتاب محمد فكري الجزار بعنوان " العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي" الصادرعام (١٩٩٨) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، فوجدته كتابًا قيّماً في بابه ولاسيّما ما قدّمه من جهد تطبيقي محمود على الشعر واستراتيجيات القص. كما وجدته يشير إلى كتاب

آخـر مهم للأستاذ الدكتور محمد عويس بعنوان: " العنوان في الأدب العربي- النشأة والتطور" عام (١٩٩٣م)، ورأيته يحتفي بالكتاب ويورد فهرست محتوياته في خاتمة كتابه.

وكنـت وقفـت على الدراسة العلمية الجيدة للباحث والناقد العربي جميل حمداوي بعنوان "السيميوطيقا والعنونة" المنشورة في عالم الفكر عام (١٩٩٧/ع ٣/م٢٥)، وقد أفادتني إفادات كبيرة، ولاسيما في مصادرها الفرنسيّةخاصة، وفي رسوماتها التوضيحية، وفي كثير من المعلومات المهمة.

ثـم وقفـت علـى كتاب رشيد يحياوي: "الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصّي "الصادر عن دار أفريقيا الشرق (د.ت)، حيث أفرد فصلاً كاملاً لـــ "قضـــاء العنوان الشعري"، ووقف يستجلي ذاكرة العنوان لعدد من قصائد الشعر العربي الحديث. وهو كتاب جِدُّ ممتع .

ولقـد أحسست أن زملائي الباحثين والنقاد قد قالوا أشياء كثيرة، كنت أودُّ لو أكون السابق إليها، ولكن أنّى لي ذلك ولو جهدت، فقديماً قالت العرب[١]:

من راقب الناس مات هما ... وفاز باللذة الجسور

ومـــع ذلـــك فإن أمر اللذة هذه (سواء كما دعا لها أبيقور، أو كما شرحها بـــارت في كتابه "لذة النص")، أمرٌ غريب عجيب حين يراود الباحث مغريا إياه وممنيا بلذّة الإنجاز لما كان فكر به. ولكن لا بأس، فقد فتح لي الزملاء الباحثون الذين أتيت على ذكرهم، وغيرهم ممن لم أذكرهم، وسترد أسماؤهم في التوثيق، آفاقـــا كانت مغلقة، وشدّوا منّي عزيمةً كانت منبطة، كي أتابع ما كنت بدأت به، فأنا مدين لهم بالشكر العلمي والعرفان .

وبعد، فهل أستطيع أن أقول مع أبي العلاء المعرّي:

وإنّي وإنْ كنْتُ الأخيرَ زمانُهُ ... لآتٍ بما لم تستطِعْهُ الأوائلُ

---

(١) بيت الشعر للشاعر سلم الخاسر .

أشك في ذلك تماما، فما زالت صورة أبي العلاء حائراً مرتجاً عليه، ماثلة أمامي والطفل يقول له:

"يـــا أبـــا العلاء لقد جاء الأوائل بثمانية وعشرين حرفاً، فهل لك أن تزيد عليها؟".

لا أظـــن عاقلاً يكرّر التجربة، ولكن أرجو أن يكون جهدي واضحاً فيما أسسته من بسطة نظريّة للسيمياء، والعنونة مصطلحاً وعلماً، وما قدّمته من عمل إجرائـــي أو دراســـة تطبيقـــية لنماذج من المنجز الشعري والمتخيّل السردي. وحســـبي أنني اجتهدْتُ، ومن غيري أفدْتُ، ولوجه الله خالصاً عملي ندّرتُ، إنّه نعم المولى ونعم النّصير. والحمد لله أوّلاً والحمدُ لله آخراً، والصلاة على رسوله الكريم أفصح من نطق الضاد لساناً، وجعل من البيان سحراً، ومن الشعر حكمة.

بسام موسى قطوس

إربد

٢٠٠٠/٨/٢م

الفصل الأول

تأسيس السيمياء تأسيس العنوان

تأسيس السيمياء

السـيميائية أو السيمائية أو السيميولوجيا أو السيميوطيقا أو علم الإشارة أو علـم العلامـات أو علـم الأدلـة... ، ترجماتٌ وتعريبات[1] تطول لعلم واحد بمصطلحين شائعين هما:(Semiology) من (Semion) اليونانية، حسب العالم اللغوي السويسري فرديناند دي سوسير (F. De Saussure) (١٨٥٦-١٩١٣م) أو(Semiotics)حسـب العـالم والفيلسـوف الأميريكي شارل ساندرس بيرس Ch. S. Perice، (١٨٣٨-١٩١٤م).

والمصـطلح الأول شـاع عند الأوروبيين وعندِ سيميائيينّ مدرسة باريس تقديـرا لصياغة سوسير، وأما المصطلح الثاني (Semiotics) فيفضله الناطقون بالإنكليزيّة، كما يشيع في أوروبا الشرقية وإيطاليا والولايات المتحدة الأمريكية، تقديرا للعالم الأمريكي ش. س. بيرس.

وقـد أسهم في وجود هذا العلم عدد من العلماء[2] والفلاسفة والنقاد. فإذا طلبـت السيميائية بوصفها علماً، فإن عليك أن تشير إلى فرديناند دي سوسير،

---

(١) ثمة تعريبات وترجمات أكثر مما ذكر، وليس هذا المصطلح الوحيد الذي يثير إشكالية فـي ترجمـته، وإنما تكاد تكون هذه ظاهرة عامة في النقد الحديث، في كل ما نأخذه عن الآخر من مصطلحات.

(انظـر : بسـام قطوس ومحمود درابسة، إشكالية المصطلح النقدي المعاصر: (السيميولوجيا نموذجا)، حوليات جامعة وهران للبحوث الإنسانية والعلمية، ع١٩٩٥،٢، ص ص ٦١ -٧٨.

(٢) ظهـر مصـطلح Semiologie بالفرنسـية أو Semiology بالإنكليزية في مجال الطب العلاجـي أو الطب النفسي سنة ١٧٥٢م، وهو دراسة علامات المرضى وأعراضهم الجسـدية واللفظية، أما في مجال اللسانيات الحديثة فقد ظهر مع العالم السويسري دي سوسير سنة ١٩١٠م.

(انظـر: عـبد الله أبو خلخال، مصطلح السيميائية في البحث اللساني العربي الحديث: النشأة والمفهـوم والـتعريف، ضـمن كتاب السيميائية والنص الأدبي، جامعة عنابة، ماي، ١٩٩٥م، ص٧٥).

وشـــارل موريس(Ch. Moris) ، وإذا أردتها منهجا نقديا واستراتيجية مقروءة فـــي قراءة الخطابات الإبداعيّة قراءة سيميائية، أو قراءة النص بوصفه مدرسة دالة، كان عليك أن تذكر رولان بارت (R Barthes)، وجاك لاكان (J.Lacan). وجولـــيا كريســـتيفا(J.Kristeva)، وإذا طلبتهافـــي الفلسفة، فأمامك كاسيرر (Cassirer) فـــي رمـــزية الأشكال، أمّا إذا أردت أن تبحث عنها مفهوما، فابحث واجدهـــا ســـيميائيات: فثمة سيميولوجيا سوير، بخلفياتها اللسانية، وسيميوطيقا بيرس بمرجعياتها المنطقية والرياضية والظاهراتية، وثمة سيمياء التواصل لدى بريتو(Prieto) ، ومونان (Mounin)، وبويسنس(Buyssens) ، وثمة سيمياء الدلالة كما عند بارت ولاكان، وهناك سيمياء الثقافة كما بشر بها الروسي يوري لوتمان(Y. Lotman) ، والإيطالي أمبرتوإيكو(U.Eco) ، وغيرهم ممن عنوا الظواهر الثقافية موضوعات تواصليّة وأنساقا دلالية[1] .

ويهمنـــي فـــي هذا الجانب أن أقدّم تصوّرا مكثفا لهذا العلم، مركزا على الجانـــب المنهجـــي مـــنه، والذي يتّصل بحقل عملي في هذا الكتاب، وهو النقد الأدبـــي، مبتدئا بالحديث عن دي سوسير، أول من تكلّم في هذا العلم، من خلفية لسانية، وأول من توقع ميلاده وبشر به.

(١) نحن لا نقلل من أهمية المحاولات السابقة على هذه الدراسات السيميائية، مثل محاولة الفيلسوف جون لوك J.Locke (١٦٣٢-١٧٠٤)، وقبله محاولات أرسطو وأفلاطون. ومحاولات الفكر العربي القديم، و مفهوم أبي حامد الغزالي خاصة، وتقسيماته: الوجود العيني، والوجود الذهني، والوجود اللفظي، والوجود الكتابي، التي شرحها الغذامي في الخطيئة والتكفير، ص٤٥.

See: Mounin, George, Semoitic Praxis, Tr: Cathrine Tihanyi and others, Plenum press, New York- London, 1985, PP. 19-25.

سيميولوجيا دي سوسير

لقد بشر دي سوسير بمولد السيميولوجيا وحدّد موضوعها بكل علامة دالة، وجعل اللغة جزءاً من هذه العلامة الدالة، إذ عد علم اللغة جزءاً من علم السيميولوجيا العام. يقول: "اللغة نظام إشاري يعبر عن الأفكار... وبذلك يمكن مقارنته بالنظام الكتابي وبالنظام الألفبائي للصم والبكم وبالنظام الإشاري النقشي... إن العلم الذي يدرس حياة الإشارة في مجتمع من المجتمعات يمكن أن يكون جزءاً من علم النفس الاجتماعي، وبهذا سوف أدعو هذا العلم سيميولوجيا (Semiologie)"[١].

إذن، فاللغة، وَفقَ تعريف سوسير، نظام من العلامات تعبّر عن الأفكار مثلها مثل أنظمة أخرى تشبهها، كأبجدية الصم، والإشارات العسكرية وغيرها، ولكن اللغة هي أهم هذه الأنظمة العلاماتية.

إن السيميولوجيا تنطلق من ثمَّ من "نظام جديد للوقائع" بعد اللسان نسق دلائل معبّرة عن أفكار، لتكتسب من ثمَّ وظيفة رمزية داخل المجتمعات المختلفة. ولما كانت هذه الوقائع تشتمل داخلها على عدّة أصناف من الدلائل، فإن الدلائل اللسانية ليست سوى فرع من هذا العلم العام. فالدلائل اللسانية لا تشكل إلا فرعاً من عموم الدلائل، فهي علم خاص بنوع محدّد من الدلائل[٢].

وإضافة إلى مفهوم اعتباطية الإشارة ، وما نتج عنه من جعل الإشارة حرّة تتحول من دلالة (التواطؤ) إلى دلالات التخييل[٣] ، ومفهوم الثنائيات وعلى

---

(١) F.De Suasure. Course in General Lingustics, Translated by W. Baskin, New York. 1959, p.16.

(٢) انظر: حنون مبارك، دروس في السيميائيات ، ص ص ٦٩-٧٠.

(٣) انظر: الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص٤٨.

رأســها الــتفريق بيــن اللغة (Langage) والكلام (Parole) ، فقد قدّم سوسير تصــوّره عــن الحضــور (Presence) والغــياب (Absence) على أساس أن العلاقــات التركيبــية بين الوحدات اللغوية تشكل علاقات حضوريّة، والعلاقات الاســتبدالية هي علاقات غيابية تقوم على مبدأ الترابط، على وفق قوى الذاكرة الممكنة، التي تثير الأفكار وتستدعي الألفاظ[1] . كما أضاف مفهوم التعارضات (Oppositions)، الــذي رآه يتحدّد من خلال التفريق بين القوانين الداخلية للغة والمعطــيات الخارجية، التي ترتبط بالنظام اللغوي كالأنساق الثقافية والتاريخية والاجتماعية... إلخ.

(١) محاضرات في علم اللسان العام، ص١٥٦.

سيميوطيقا بيرس

يرى عدد من الدارسين أن تاريخ السيميولوجيا، بوصفه علما، يبدأ مع بيرس الذي درس الرموز ودلالاتها وعلاقاتها[١] . وتقوم سيميوطيقا بيرس على المنطق والظاهراتية والرياضيات. فالمنطق، بمعناه العام، علم القوانين الضرورية للفكر، أو علم الفكر الذي تجسده دلائل، أو بمعناه الدقيق، علم الشروط الضرورية الموصلة إلى الصدق ، يشكل لبيرس فرعا من علم التشكيل العام للدلائل، أي فيزيولوجيا الدلائل أو السيميوطيقا[٢] .

وإذا كانت الظاهراتية هي الدراسة التي تصف خاصيات الظواهر في مقولاتها الثلاث عن الوجود، بوصفه كيفية وموجوداً وضرورة، فإن سيميوطيقا بيرس تتأسس على تحليل مقولات الوجود الثلاث، وتهتم بتمظهر الدليل. وفعل الدليل اللامتناهي واللامحدود هو، وحده، الذي يضمن تأسيس نسق سيميولوجي قادر على أن يوضح نفسه بنفسه، بوساطة وسائله الخاصة. إن المعنى لا يوجد خارج اللغة، وإنما هو فعل التواصل ذاته وفعل الكلام وفعل الإنتاج[٣].

إننا ننظر إلى سيميوطيقا بيرس بوصفها سيميوطيقا التمثيل والتواصل والدلالة في آن واحد. وهي تتسم بأبعاد ثلاثة: بعد تركيبي، وبعد دلالي، وبعد تداولي. فاللغة على سبيل المثال تتكون من فونيمات (صُوَيْتات) ومورفيمات

---

(١) انظر : صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدب، الأنجلو المصرية،١٩٧٨م، ص ٣٤٥، ومحمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م ص٣٩.

(٢) حنون مبارك، السابق، ص٧٠.

(٣) حنون مبارك، السابق، ص ص٧٧-٨٠.

(وحـــدات صـــرفية) ووحـــدات معجمية، وتشكل هذه الوحدات البعد التركيبي للدلائل.

أما البعد الثاني فيهتم بالمعاني في علاقتها بسياقها. وأما البعد الثالث فهو يعنـــي بقواعـــد التأويل، أي علاقة الدلائل بالنظر إلى مُؤوّلاتها. والمعاني التي نتحصـــل عليها لا تمدنا بها اللغة في بعدها الأول (التركيبي)، ولا ببعدها الثاني (الدلالي)، وإنما في بعدها الثالث، أي الفكر الذي هو موضوع التداولية[1].

ومـــن هـــنا يصبح دور المتلقي دورا مركزيا، وليس هامشيا، في تحديد المعنى، وهذا ما ستركز عليه القراءة التطبيقية لاحقا.

---

(١) من أجل سيميوطيقا بيرس انظر:

a- Eco. Umberto. A theory of Semiotics. Indiana university press, Bloomington. 1976.pp.68-70.

b- Tejera. V. Brill. E.J.. Semiotics From Peirce To Barthes. Leiden, New York. 1988. pp.34-35.

-٣-

سيميولوجيا الدلالة

بدا لي أن هذا الاتجاه الذي يعزى لرولان بارت يقترب كثيرا، إن لم يكن الأقرب، من حقل النقد الأدبي لعنايته بربط الدلالة باللغة. فقد ذهب بارت إلى أن السيميولوجيا هي علم الدلائل، وأنها استمدّت مفاهيمها من اللسانيات[١] .

حتى لقد قلب بارت المعادلة السوسيرية حيث قال: "إن اللسانيات ليست فرعا، ولو كان مميزا، من علم الدلائل، بل السيميولوجيا هي التي تشكل فرعا من اللسانيات"[٢].

ويذهب بارت إلى أن إحدى القدرات التي ينطوي عليها الأدب في قدرته السيميولوجية، هو قدرته على أن يلعب لعبة الدلائل بدل أن يقوّضها، وأن يقذف بها في آلة لغوية ليست من الممكن التحكم فيها. وقدرته على أن يقيم في اللغة المستعبدة ذاتها تعددا حقيقيا لأسماء الأشياء[٣] . ويعد بارت النص ثمرة اللغة، ويعني به نسيج الدّلائل والعلامات التي تشكل العمل الأدبي، ويرى أن على اللغة أن تحارب داخل اللغة، لا عن طرق التبليغ، وإنما بفعل الدور الذي تقوم به الكلمات وتشكل هي مسرحه[٤] .

ويربط بارت (إنتاج المعنى/الدّلالة) باللغة؛ لأن إنتاج المعنى أصلاً من اللغة، ولا يمكن للسيميولوجيا إلا أن تلجأ إلى اللغة للوقوف على دلالة الأشياء، وبذا فاللغة تعد نموذجاً للسيميولوجيا بوصفها تمدّنا بالمعاني والمدلولات. يقول

---

(١) رولان بارت، درس السيميولوجيا، ت: عبد السلام بن عبد العال، دار توبقال، المعرفة الأدبية، ١٩٩، ص٢١.
(٢) حنون مبارك، دروس في السيميائيات، ص٧٦.
(٣) درس السيميولوجيا، ص٢٠.
(٤) درس السيميولوجيا، ص١٤.

بـــارت: "إن قـــدرات التحرّر التي ينطوي عليها الأدب لا تتوقف على الشخص المدنـــي، ولا على الالتزام السياسي للكاتب... كما أنها لا تتوقف على المحتوى المذهبي لعمله، وإنما على ما يقوم به من خلخلة للغة"[1] . وفي سياق آخر يميّز بـــارت بين العلم والكتابة الأدبيّة، فيرى أن الكتابة توجد حيثما يكون للغة نكهة فتجده يصف الأدب بأنه واقعي ولا واقعي في آن. فهو واقعي لأنه ينشغل بتمثّل شـــيء مـــا هو الواقع، ولا واقعي لأنه لا يكتفي بتمثيل هذا الواقع، وإنما يسعى دائما إلى تصوير المستحيل، بل يرى أن الرغبة في المستحيل أمرٌ معقول[2] .

وبهذا فإن بارت يحاول تحرير النص وتحرير مخيلة قارئه، وفتح المجال أمـــام تخصيب الدلالة، فحين يصف الأثر الأدبي بإزاء النص تجده يصف الأول بأنـــه (في أحسن الأحوال) رمزي بدرجة وضيعة، بينما النص تمّددي وتعّددي. تمـــدّدي لأن مجاله هو مجال الدال بإحالته إلى فكرة اللعب والتوليد الدائم للدالّ داخل مجال النص، وفق حركة تسلسلية للتداخل والتغير. إن المنطق الذي يتحكم فـــي النص ليس منطقاً تفهمياً (يحدّد مقصد الأثر وما يريد "أن يقوله") وإنما هو منطق كنايات، أو منطق الإفصاح عن الطاقة الرمزية. أما النص التعدّدي، فهو لـــيس ما ينطوي على معانٍ عدّة فحسب، بل وما يحقق أيضاً تعدّد المعنى ذاته. ليس النص مجموعةمعان، وإنما هو مجازٌ وانتقال، لا يمكن أن يخضع لتأويل ولو كان حرّاً، وإنما لتفجير وتشتيت[3] .

لقـــد خلـــص بارت في سيميولوجيته إلى مفهوم "الدلائلية"، إذ أضاف إلى مفهـــوم الدلـــيل، الذي شرحه سوسيرّ بأنه يتألف من (دال ومدلول)، تميّزه على

---

(١) درس السيميولوجيا، ص١٤.

(٢) درس السيميولوجيا، ص١٧.

(٣) درس الســـيميولوجيا، ص٦٢، وانظر: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ت. سعيد الغانمي، فصل بعنوان "رولان بارت: النص المتعدد"، ص ص١١٣-١١٥.

صعيد الماهيات. فاللباس مثلاً، وفق بارت، يستخدم للتغطية، والطعام للتغذية، إلا أن ذلك لا يمنع أن يدلا على شيء آخر، كذلك المعطف الشتوي يستخدم للوقاية من المطر، ولكن لا يمنع أن يُنبئ المعطف بحالة مناخية[1] .

وينبغي ألا يغيب عن بالنا الناقد ميشال ريفاتير الذي طوّر طريقة سيميائية خاصة بالقراءة الشعريّة، كشف فيها عن العلاقة الجدلية بين النص والقارئ في كتابه المعنون بـــ "Semiotique de la Poesie, Seuil, paris, 1983" . وتحدث فيه عن مرحلتين من مراحل القراءة: القراءة الاستكشافية، والقراءة الاسترجاعية. ورأى أن عملية فك شفرة القصيدة تبدأ من المرحلة الأولى، أما المرحلة الثانية فهي القراءة الاسترجاعية أو الارتكاسية، وفيها تجري عملية التفسير الثانية، محققة القراءة التأويلية.

(١) رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة، ص٦٩.
وانظر: خولة الوادي، المقاربات النصية لقصص غسان كنفاني القصيرة، "قراءة سوسيوسيميولوجية"، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة اليرموك، ١٩٩٩م،ص٥٥، أشرف عليها أحمد الزعبي، وناقشها وأجازها سمير ستيتة، وبسام قطوس.

سيميولوجيا الثقافة

وثمـــة اتجاهـــات أخـــرى فـــي داخل السيميائية مثل: سيميولوجيا الثقافة (Semiology of Culture) ، كما لدى جماعة موسكو-تارتو (Mosco-Tarto) : يوري لوتمان (Y. Lotman) وأوسبانسكي (Ouspensky)، وايفانوف (Ivanov) وطوبوروف (Toporov) ، ممن يعدّون الظواهر الثقافية موضوعات تواصلية وأنســاقا دلالــية[١] . وقــد عني أصحاب هذا الاتجاه بدراسة الظواهر الثقافية باعتبارها عمليات تواصلية، وربطوا بين اللغة والمستويات الثقافية والاجتماعية والأيديولوجية، مؤكدين أن العلاقة تتألف من دال ومدلول ومرجع ثقافي[٢] .

أمّــا أمبرتو إيكو (U.Eco) ، فقد طوّر نموذجا سيميائيا اتصاليا بإضافته الشفرات الصغرى(Sub Codes) ، التي تسهم في فك شيفرات الرّسالة من قبل القارئ، وبما يتيح فهم الرّسالة وإعادة تركيب شفرة المرسل وخلقها من جديد .

ويقسـم إيكـو الدلائل الإشارية إلى قسمين : دلائل قصدية، ودلائل غير قصدية. كما حصر إيكو الدلائل في ثمانية عشر نسقا يتمثل في اللغات الطبيعية والمكــتوبة والأنســاق الخطــية والحكي وآداب السلوك، والأساطير والطقوس والمعــتقدات والرســائل والتواصــل الجماهــيري، والعلامات الشمية والحسية والذوقــية، وأنماط الأصوات، وحركات الأجسام، وسيميائية الحيوان، ودلالات المكان والحركة[٣] .

---

(١) دروس في السيميائيات، ص٨٩.

(٢) انظر: موسيه ماري إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ص٨٥.

(٣) Eco.The Limits of Interpretation. India Univ. Press. Bloomingtom. 1990. p. 207.

أمّا سيميوطيقا التواصل (Semilogy of Communication) ، فيمثلها كلّ من بريتو (Prieto) ،وجورج مونان(G. Mounin)وبويسنس(Buyssnes)حيث لا يـــرون في الدّليل غير كونه أداة تواصلية أو أداة قصد تواصلي[1] ، والعلاقة لـــدى أصـــحاب هـــذا الاتجـــاه تتكون من وحدة ثلاثية المبنى: الدال والمدلول والقصـــد[2]. فالتواصل مشروط بالقصيدة وإرادة المتكلم في التأثير على الغير، ولسيمياء التواصل محوران:

أ- **محـــور التواصـــل:** وهو إما تواصل لساني كما في عملية التواصل بين البشـــر بـــالفعل الكلامـــي. أو غير لساني كما في الملصقات الدعائية وإشارات موريس.

ب- **محور العلامة:** ويتلخص في أنّ الدال والمدلول يُشكلان علامة، وتصنف العلامة هنا إلى أربعة أصناف:

١. الإشارة : كما في العرافة والكهانة وأعراض الأمراض والبصمات. وتتميز بأنها حاضرة مدركة دون أن تحتاج لشرح أو تعريف.

٢. المؤشـــر : وهـــو عند بريتو يساوي العلامة التي هي بمثابة إشارة اصطناعية، لا يؤدي المهمة المنوطة به إلا حيث يوجد المتلقي لها.

٣. الأيقون : علامة تدل على شيء تجمعه إلى شيء آخر علاقة المماثلة.

٤. الرمـــز: ويسميه موريس (علامة العلامة)، والرمز دال على شيء لـــيس له وجه أيقوني، كالخوف، والفرح، والعدل، ... ، وكل الشعارات والصفات[3].

---

(١) دروس في السيميائيات، ص72.

(٢) عبد الله ابراهيم وآخرون، معرفة الآخر مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، بيروت، المركز العربي، ١٩٩٠،ص٨٤.

(٣) انظر: معرفة الآخر، ص ص٨٤-٩٦.

لقد شكلت كل هذه الاتجاهات السيميائية روافد أصيلة لبناء (قراءة/قراءات) سيميائية ليس للأدب فحسب، بل لقراءة أنظمة علاميّة وإشارية أخرى. فبالإضافة إلى قراءة الأدب: شعراً ورواية ومسرحاً، والفن، رسماً وموسيقى وسينما، فقد دخلت دائرة النقد الأدبيّ وأصّلت لقراءة الخطابات الفلسفية والدينية والفكرية. وقد امتازت الدراسات السيميائية للأدب بحرصها على فهم العلاقة الأدبيّة في مستوى العلاقة الجدليّة بين النّص الأدبي والمجالات الثقافية والأيديولوجية ببنيتها الاقتصادية والاجتماعة، وفي مستوى النص الأدبي نفسه[١] .

وإذا كانت البنيوية قد سعت إلى تقديم قراءات منغلقة للخطابات الأدبيّة، سعياً إلى تأصيل بنائية محدّدة تقوم على النسق اللغوي، أو النموذج اللغوي (لغة/كلام-تزامن/تعاقب-أفقي/عمودي...)، اعتقاداً منها بأن الخطابات الأدبية تشكل سننها الخاصة بمعزل عن قارئها، فإن السيميائيين قد أبطلوا هذا الزعم، وطوّروا طرائق منفتحة للقراءة[٢] ، ومثلما فعل التفكيكيون وشككوا بوجود مثل هذه الأنساق البنيوية المتشاكلة داخل النص، وذهبوا إلى أن النص الأدبي يحارب كل حالة تشاكلية خاضعة لعملية الانبناء (Structuralization) ، وينزع إلى التنافر والتقوّض، رفض بعض السيميائيين فكرة وجود ارتباط ثابت بين الدّال والمدلول، وقدموا تصوّرهم على أن الإشارات (تعوم) سابحة لتغري المدلولات إليها لتتبثق معها وتصبح جميعاً (دوالا) أخرى ثانوية متضاعفة لتجلب إليها مدلولات مركبة. وبذلك حرّروا الكلمة وأطلقوا عتاقها لتكون (إشارة حرّة)؛

---

(١) انظرا: أمينة رشيد، السيميوطيقا، مفاهيم وأبعاد، مجلة فصول، ع٣،م١٩٨١،١، ص ص٤٨-٤٩.

(٢) انظر: صالح هويدي، النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات السابع من إبريل، ص١٣٦.

وهي تمثل حالة (حضور)، في حين يمثل المدلول(حالة غياب) معتمدا على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة. وهذه العلاقة لا تتأسس إلا بفعل المتلقي العارف الذي يؤسس هذه العلاقة ويقيمها بين الدال والمدلول، وهي ما يسمى بالدلالة[1].

وإذا كانت البنيوية قد رأت في الأدب ثقافة، فإن السيميائية لم ترَ فيه سوى شفرة أو مجموعة سنن متفق عليها ضمن مستوى ما، دون أن يكون ثمة اتفاق على أبعادها العميقة. إن القراءة السيميائية، على عكس القراءة البنيوية التي ترى أن النظام مؤطرٌ لمعنى ما، ترى أن النظام يظل مهدّداً بسبب من اتساعه وتعذر احتوائه إلى الأبد[2].

إنّ القراءة السيميائية لا تلغي القراءات السابقة عليها، وإن كانت تفيد منها وتحتويها، فهي بتركيزها على قراءة أعماق الدّال، بحثاً عن الأنظمة الدلالية للشفرات والعلامات وطرق إنتاج المعنى، لتفتح المجال واسعا لفعالية القراءة، وحفز الطاقة التخييلية لدى القارئ، ليشارك بفكره وثقافته في إبداع النّص من خلال كشف مخبوئه، وتفتيق دلالاته.

---

(١) انظر: الغذّامي، الخطيئة والتكفير، ص٤٦.
(٢) هويدي، السابق، ص١٣٨.

أمـــا اختياري مصطلح "سيمياء" لدراستي أمام هذا الكم من المصطلحات فيعود إلى أسباب أهمها:

١. أن "ســيمياء" لهـــا أصـــلها العربـــي في الاشتقاق، ففي اللسان نقع على: "السُّومة والسيمة والسيماء والسيمياء: العلامة.وسوّم الفرسَ: جعل عليه السيمة. وقوله عز وجل: "حجارة من طين مسومة عند ربك للمسرفين "؛ قال الزجاج: روي عـــن الحسن أنها معلّمة ببياض وحمرة ... قال أبو بكر: قولهم عليه سيما حسنة معناه علامة، وهي مأخوذة من وسمْتُ أسِمُ.

وفي التنزيل العزيز: والخيل المُسَوَّمة؛ ... وقيل: الخيل المسومة هي التي علـــيها السيما والسُّومة وهي العلامة. وقال ابن الاعرابي: السِّيَمُ العلاماتُ على صوف الغنم.

الجوهري: السيما مقصور من الواو، قال تعالى: (سيماهُم في وجوههم)؛ قـــال:وقد يجيء السِّيما والسِّيميا ممدودين؛ وأنشد لأسَيْد بن عنقاء الفزاريّ يمدح عُمَيْلة حين قاسمه ماله:

غلامٌ رماه الله بالحسن يافعاً له سيمياء لا تَشُقُّ على البصر[١]

٢. ورد مصـــطلح " السيمياء" في مقدمة ابن خلدون، حيث عرّفها بأنها علم أســـرار الحـــروف وشرحها[٢]. وهذا يعزز لديَّ جذر الكلمة العربي، الذي سبق التأسيس له.

٣. استخدم عدد كبير من الباحثين والنقاد العرب المحدثين مصطلح

---

(١) لسان العرب، بيروت، دار صادر، مادة سوم، ج١٢و ص ص ٣١٢-٣١٣.
(٢) المقدمة، تح : عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر، ج٣، ط٣، ص ١١٥٩ .

السيميائية[1] ، وتحفظ عليه آخرون[2] ، لأسباب مختلفة ، ولكن الدارس يُدرك الفرق بين السيميولوجيا ، بوصفها علما يدرس الإشارات اللغوية وغير اللغوية له أقطابه وأصوله الفكرية والعلمية، وبين عملنا في وضع عنوان لكتاب لا يدرس هذا العلم، وإنما يفيد منه بوصفه علما، ولكنه يتعدّاه ليدرس "سمة العنوان" في دلالته على النص، ويدرس النص في دلالته على العنوان. لذا فإن مصطلح "سيمياء" هنا هو الأقرب إلى التعبير عما نفكر به. وإن كنا لا نستطيع أن نلغي كل المقابلات والترجمات والتعريبات التي وضعت لـ "Semiology" و "Semiotics" ، بل سنضطر أثناء الكتابة إلى استخدام هذه الترجمات والتعامل معها كما استخدمها أصحابها في سياقاتها التي تصلح لها.

ولعل إفادتي تغدو واضحة من هذا الحقل المعرفي في أنها تنحصر في تمثل استراتيجية سيميائية في قراءة النص بوصفه بنية إشاريّة دالة، محاولاً تطبيق ذلك على قراءة العنوان في علاقته بالنص، العنوان بوصفه النص الأصغر (الأول)، وهو في حالة كمون وانحتزال، وربطه بالنص الأكبر (الثاني) وقراءة العلاقة بينهما سواءً أكانت علاقة جدليّة، أو إحاليّة مرجعيّة، أو إيحائية ... الخ .

لقد رأيت أن التسلح بالقراءة السيميائية، قصدَ جس العنوان بوصفه أول مفتاح إجرائي نفتح به مغالق النص، وننطلق منه إلى النص الأكبر، أمرٌ في غاية الأهميّة ومطلب علمي يُقصد.

---

(١) منهم: نصرت عبد الرحمن، "في النقد الحديث"، وسعد مصلوح، "الأسلوب"، وأنور المرتجي، "سيميائية النص"، ومحمد خير البقاعي، "سيميائية القراءة" ، علامات، ج٢ م١٩٩١، م، وغيرهم.

(٢) منهم: صلاح فضل، "البنائية"، والغذامي، "الخطيئة والتكفير، وغيرهم (انظر: قطوس ودرابسة، السابق، ص ص٦٦-٧٨).

تأسيس العنوان

العنوانُ لغة :

يقع الباحث على مادتين في لسان العرب ربما كان لهما أمسّ العلاقة مع العنوان. أولاهما: **(عنا)**، والثانية: **(عنن)**. ونبدأ باستقصاء معاني عنا، فماذا نجد؟

١) مادة (عنا) في اللسان حملت عدّة معانٍ :

١. الظهور، ويقال: عنت الأرض بالنبات تعنو عُنُوّاً وتعْني أيضاً وأعنته: أظهرته. وعنا النَبْتُ يعنو إذا ظهر.

٢. الخروج: عنوت الشيء: أخرجْته، قال ذو الرُمّة:

ولم يبق بالخَلْصاءِ، مما عَنَتْ به من الرُّطب، إلا يَبْسُها وهجيرُها

٣. القصد: يقال: عنيْتُ فلاناً عَنْيا أي قصدْته. ومن تعني بقولك أي من تقْصد. ومنه قولهم: إياك أعني واسمعي يا جارة.

٤. الإرادة: يقال: عنيْتُ بالقول كذا: أردت. ومعنى كل كلام ومعْناتُهُ ومعنيَتُهُ: مقصده، والاسم العناء. وهذه ترتد إلى القصد في الرقم (٣).

٥. الوسم أو السّمة أو العلامة. قال ابن سيدة: وفي جبهته عنوان من كثرة السجود أي أثر؛ حكاه اللحياني؛ وأنشد:

وأشْمَط عُنْوانٌ به من سجوده كركبةِ عنز من عنوز بني نَصْر

وعنوان الكتاب: مشتق فيما ذكروا من المعنى، وفيه لغات: عَنْوَنْتُ وعنَّيْتُ وعنْنْتُ. وقال الأخفش: عَنَوْتُ الكتاب واعنُه؛ وأنشد يونس:

فطِن الكتابَ إذا أرَدْتَ جوابَه واعنُ الكتاب لكي يُسَرَّ ويُكْتما

قال ابن سيدة: العُنْوانُ والعِنْوانُ سمة الكتاب. وعَنْوَنَهُ عَنْوَنة وعِنْوانا

وعـــناهُ، كلاهمـــا: وسمه بالعُنوان. وقال أيضا: والعُنْوانُ سمةُ الكتاب. وقد عنّه وأعناه، وعَنْوَنتُ الكتاب وعلونته. قال يعقوب: وسمعت من يقول عَنْ وأعنْ أي عَنْونه وأختمه[1].

٢) **مادّة (عنن)**: نجد لمادّة عنن في اللسان المعاني الآتية:

١. الظهور: عَنَّ الشيءُ يَعِنّ عَنَنا وعُنونا: ظهَرَ أمامك.

٢. الاعتراض: عَنَّ يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنّا وعُنونا واعْتَنَّ: اعترض وعَرَضَ، ومنه قول امرئ القيس:

فعنَّ لنا سِرْبٌ كأنَّ نِعاجه عذارى عليهن الملاءُ المذيّلُ

٣. الاستدلال: أثر عن ابن بري قوله:

"[...] وكلمـــا اســـتدللت بشيء تظهره على غيره فهو عُنْوان له كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان، رضي الله عنه:

ضحّوا بأشمط عُنوانُ السّجود به، يُقطّع الليلَ تَسبيحاً وقرآنا

٤. الأثر: قال ابن بري: والعُنوانُ الأثر، قال سَوّارُ بن المضرِّب:

وحاجةٍ دونَ أخرى قد سنحْتُ بها جَعلْتُها للتي أخفيْتُ عُنوانا

وقال أبو داود الرُّواسي:

لمن طَلَلٌ كعُنْوان الكتابِ بِبَطْن أواقَ، أو قَرْن الذُّهابِ؟

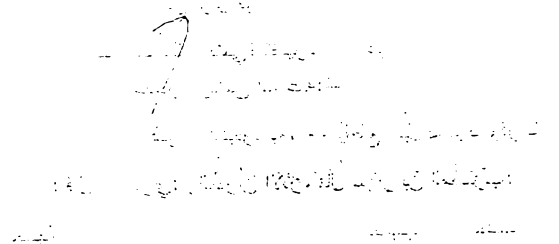
٥. التعريض: يقال للرجل الذي يعرِّض ولا يصرِّحُ: قد جعل كذا وكذا عُنْوَةً لحاجته؛ وأنشد:

وتعرفُ في عُنْوانها بعضَ لحْنِها وفي جَوْفِها صَمْعاءُ تَحْكي الدواهيا

---

(١) لسان العرب، مادّة عنا، ج١٥، ص ص١٠١-١٠٧.

٦. عـــنونة الكتاب: عَنَنْتُ الكتابَ وأعنَنْتُهُ لكذا أي عرَضْتُه له وصَرَفته إليه. وعَنَّ الكتابَ يعُنُّهُ عَنّا بمعنى واحد، مشتق من المعنى[١].



(١) اللسان، ج١٣، مادة عنن، ص ص٢٩٠-٢٩٦.

خلاصة واستنتاج

إنّ قراءة فاحصة في (الدّلالة/الدّلالات) اللغوية للمادتين (عنا، عنن)، تطلعنا على معان للعنوان تكاد تكون لصيقة أو قارّة بالمعنى الاصطلاحي أو بدلالته الاصطلاحية ومنها:

١. إن العنوان سمة الكتاب أو النص ووسم له وعلامة عليه وله. وفي هذا السياق يمكن أن نشير إلى أحدث الدراسات النقدية عن العنونة التي أكدت هذا المعنى(١).

٢. الإشارة إلى مقصديّة العنوان، ففي العنوان مقصدية من نوع ما، ربما تقود هذه المقصديّة إلى مرجعيّة ما: ذهنية أو فنية أو سياسية أو مذهبيّة أو أيدولوجية. فالعنوان في الوقت الذي يقود القارئ إلى العمل هو من زاوية يخبرنا بشيء ما.

٣. العنوان ظاهر وبارز ومعترض، فهو أول لقاء ماديّ (فيزيقي) محسوس بين القارئ والكاتب/ أو للقارئ بالكاتب، فكأن العنوان يعترض ويظهر ويبرز أمام القارئ معلناً عن نفسه.

٤. الدلالة البصريّة أو الأيقونيّة: إن دلالة الظهور والبروز والاعتراض تشبه ما يهتم به النقد الحديث حول الصورة الأيقونية والحيز الذي يشغله من الصفحة، وتشكله البصري وتشكله الهندسي.

إن للعنوان في عصر الطباعة الحاسوبيّة خصائص قلّما توفرت فيما مضى، فقد يحمل العنوان رسالة النّص الكبير تختزل في تشكل عبارة، فتكون حروفاً أو أرقاماً، أو علامات مطبعية، أو بياضاً، وقد تتسع الحروف وتضيق وقد تشكل ألواناً مختلفة، وتتصل وتنفصل، وتكون كوفيّة أو نسخية أو رقعية، مستقيمة أو معوجّة، وقد ترسم مرتعشة وقد تثور بركاناً وتسيل ماءً وتحلق

---

(١) لاحظ هنا حديث جيرار جينيت عن النص الموازي paratexte، والجملة العتبة l.. phrase طبعة سوي في كتابه المشار إليه آنفاً.

طائـــرا وتستوي قارورة أو مرسما وتطبع مقلوبة، فيا هنا تلتقي بلاغة العنوان بصـــناعته ويتم التوافق بين التشكل والمقصد، فإذا العنوان طاقة شعرية، ورسم بالكلمات"، ولمح تكفي إشارته"[1].

٥. دلالة العنوان على المعنى واضحة في كل ما سبق من أمثلة، فقديما قيل: "**الكتاب يُقرأ من عنوانه**".

٦. المساواة بين الأثر وعنوانه، فكأن العنوان هو الكتاب أو الأثر.

٧. العنوان إشارة أو علامة سيميائية.

٨. العـــنوان لافتة دلالية ذات طاقات مكتنزة، ومدخل أولي لا بُدّ منه لقراءة النّص.

(١) انظر: الهميسي، السابق، ص٥.

سيمياء العنوان/ التأسيس

-١-

يُعدُّ العنوان نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزيّة، تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شيفرته الرامزة. ومن هنا فقد أولى البحث السيميائي جلَّ عنايته لدراسة العنوانات في النص الأدبي. وقد ظهرت بحوث ودراسات لسانية سيميائية كثيرة خصصت جزءا كبيرا منها لدراسة العنوان وتحليله من عدة نواح: تركيبية ودلالية وتداولية، وآية ذلك أن العنوان هو أوّل عتبة يمكن أن يطأها الباحث السيميائي قصدَ استنطاقها واستقرائها بصريّا ولسنيا، وأفقيا وعموديّا[١].

وعلى الرغم من أن العنوان قد حظي بكثير من الاهتمام لدى النقاد الغربيين من أمثال جيرار جينيت(Gerard Genette) [٢] في كتابه(Seuils) 1987 وترجم بـ "عتبات"، وليو هوك[٣] (Leo Hock) في كتابه (Lamarque du titre) وترجم بـ "سمة العنوان" الصادر عام 1973م، وروبرت شولز(Robert Schooles) في كتابه "اللغة والخطاب الأدبي" حيث خص العنوان بحديثه عن "سيمياء النص الشعري"، وجان كوهين(Cohen) في كتابه "بنية اللغة الشعرية". أقول على الرغم من كل هذا الاهتمام واهتمام آخرين من النقاد الغربيين إلا أن مقاربة العنوان في حقل الشعريّة ما يزال حديث العهد، كما اعترف جان كوهين، حين قال عن العنونة بأنها "واقعة قلّما اهتمت بها الشعرية حسب علمي". ويرى كوهين أن النثر-علميّا كان أم أدبيّا-يتوفر دائما على العنوان، أي أن العنونة من سمات النص النثري، لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان، ما دام يستند إلى

---

(١) د. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، ١٩٩٧، ص٩٧.

(٢) Gerard Genette: Seuls ed. Seuil. 1987.

(٣) Leo Hock: Lamarque du titre ed. Mouton. 1973.

اللاانسجام، ويفتقر إلى الفكرة التركيبيّة التي توحد شتات النص المبعثر، وبالتالي، قد يكون مطلع القصيدة عنوانا لها[1].

والحقيقة أنه لا يمكن الحديث عن دلالة المطابقة أو الترابط المنطقي في عنوان النص النثري إلا بقدر من التجوّز. ربما كان العنوان العلمي أقرب إلى هذا الوصف، بَيْدَ أن النص النثري الإبداعي، كالرواية أو القصة، قد يكون هو الآخر مجالاً لتفاوت الإحالة أو المرجعية.

ولعلّ قارئ الشعر العربي القديم يلحظ بوضوح غياب العنونة لقصائده إلى فترة زمنية طويلة، إلا ما كان يذكر من عنونة القصائد صوتيا أي حسب قافيتها أو رويّها كما في قولهم: يقول المتنبيّ من قصيدته (الميميّة)، أو (الدالية)، التي قالها في سيف الدولة مثلاً، أو في كافور، فيحدد هنا المناسبة أو الحادثة فتصبح كأنها عنوان لها. أو قولهم: قال فلان يمدح أو يهجو... الخ، أو قال وقد طلب إليه سيف الدولة إجازة أبيات لفلان، فقال ارتجالا...! الخ من صيغ أخرى مشابهة ربما لفتت أسماع المتلقين إلى هويّة القصيدة. ولمّا كان الشعر العربي القديم في جُلّه شعر أغراض ومناسبات، فيلاحظ أن المناسبة أو الموضوع الذي كانت تقال فيه القصيدة ربما كان يشكّل إطارا لعنوان لم يسمّ، وكأن المطلع يسند مسند العنوان. ومن هنا فقد كان النقاد العرب القدامى يطالبون الشعراء بتحسين مطالعهم لتكون قويّة تشد إليها الأسماع وتستميل الأفئدة مشكلة حالة إغراء تشد المتلقي لمتابعة القصيدة. ولقد برز في ذلك المتنبي أيما براعة، كما في كثير من مطالع قصائده التي تجل عن الحصر، من مثل قوله:

كفى بك داءً أن ترى الموت شافياً وحسب المنايا أن يكنّ أمانيا

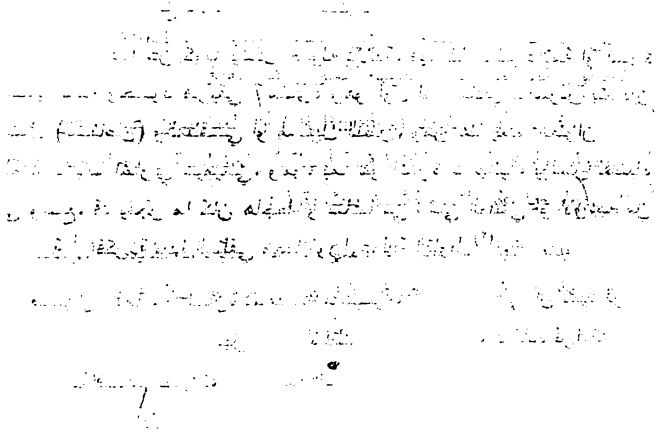
أو قوله:

واحرّ قلباه ممن قلبه شبم ومن بجسمي وحالي عنده سقم

---

(١) انظر: حمداوي، السابق، ص٩٨.

فالمطلعـــان يكتفان وربما يختزلان ما يريد المتنبي أن يوصله لممدوحيه، وكل مطلع فيهما إشارة سيميائية ودلالية لما أراد الشاعر قوله، أو التعبير عنه.



وسيميائية العنوان تنبع من كونه يجسد أعلى اقتصاد لغوي ممكن ليفرض أعلى فعالية تلق ممكنة، مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل. كما يشكل العنوان أول اتصال نوعي بين المرسل والمتلقي، ومن هنا فإن على المتلقي أن يقرأ العنوان من مستويين:

المستوى الأول : مستوى ينظر فيه إلى العنوان بوصفه بنية مستقلة لها اشتغالها الدلالي الخاص.

المستوى الثاني : مستوى تتخطى فيه الإنتاجية الدلالة بهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل، ومشتبكة مع دلاليته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها[١] .

والعنوان عدا عن كونه يشكل حمولة دلالية، فهو قبل ذلك علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيقي / مادّي، وهو أول لقاء مادّي محسوس يتم بين المرسل (النّاص) والمتلقي أو مستقبل النص. ومن هنا يغدو العنوان إشارة مختزلة ذات بعد إشاري سيميائي. وهو، بما هو إشارة سيميائية، يؤسس لفضاء نصي واسع، قد يفجّر ما كان هاجعاً أو ساكناً في وعي المتلقي أو لاوعيه من حمولة ثقافية أو فكرية يبدأ المتلقي معها فوراً عملية التأويل[٢] .

والعنوان، بما هو إشارة سيميائية تأسيسية، قد يدفعك إلى أن تعيد قراءة شيء كان مألوفا لديك بل هو جزءٌ من ثقافتك، ولكنه يغريك بإعادة قراءته لأنه يفجر فيك طاقات جديدة، وكأنه مع العنوان يبدأ فعل القراءة، ومن ثمّ فعل التأويل. ومثال ذلك عنوان ديوان درويش: "أحد عشر كوكبا على أخر المشيد الأندلسي". فهذا العنوان مألوف في مرجعيتنا الدينية والتاريخية، لكننا حين نقرأه عنوانا لديوان شعر، فإننا نعيد حساباتنا، وننشط المخيّلة لتربط ما قد مضى

---

(١) محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، ص٨.

(٢) انظر: جليلة الطريطير، في شعرية الفاتحة النصية حنا مينا نموذجا، علامات، م٧،ج ٢٧،سبتمبر،١٩٩٨،ص١٥٦.

بما هو حاضرٌ أو بما يحدث، بل قد يدفعنا إلى إعادة قراءة الحدث نفسه بطرائق جديدة كما سنفعل بعد قليل.

فالعنوان إذن ذو حمولات دلالية، وعلامات إيحائية شديدة التنوّع والثراء، مثله مثل النص، بل هو نص موازٍ، كما عند جيرار جينيت. وإذا كان النص نظاماً دلالياً وليس معاني مبلغة، فإن العنوان كذلك نظام دلالي رامزٌ له بنيته السطحية ومستواه العميق مثله مثل النص تماماً.

وإذا كان العنوان على المستوى السطحي، يعمل على الحفاظ على اهتمام القارئ، عن طريق تأمين كمية كافية من الإعلام، فإنّ نوعية الاتصال، وجنسية العمل، سوف يعملان على تفكيك الكميّة الإعلامية هذه، وتحويلها إلى عناصر في تفاعلات نصيّة، أو في تعاليات نصية.(Transtextualite) ، تخترق المستوى السطحي، لتبني نصيّة "العنوان" في العمق[1].

وقد رأى بارت (R.Barthes) أن العناوين عبارة عن أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طيّاتها قيماً أخلاقية واجتماعية وأيديولوجية. ودعم رؤيته للسيميولوجيا على أشياء كثيرة حيث يقول:

"يبدو اللباس، السيارة، الطبق المهيّأ، الإيماءة، الفيلم، الموسيقى، الصورة الإشهارية، الأثاث، عنوان الجريدة... أشياء متنافرة جداً. ما الذي يمكن أن يجمع بينها؟ إنه على الأقل: كونها جميعاً أدلة... هذه السيارة تطلعني على الوضع الاجتماعي لصاحبها، وهذا اللباس يطلعني بدقة على مقدار امتثالية لابسه أو شذوذه... وكلها قراءات على قدر كبير من الأهمية في حياتنا. إنها تتضمن قيماً مجتمعية، أخلاقية، وأيديولوجية كثيرة، لا بد للإحاطة بها، من تفكير منظم، هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل، سيميولوجيا[2].

---

(١) انظر: محمد عبد المطلب، في مناورات شعرية، دار الشروق، ١٩٩٦م، ص ص٧٧-٧٨.

(٢) رولان بارت، المغامرة السيميولوجية، ترجمة عبد الرحيم حزل، مراكش، ١٩٩٣م، ص٢٥.

ويـــرى باحث آخر أننا نعيش اليوم في إمبراطورية العلامات، في عصر يتســـم بالتعقيد والتواصل البصري لذلك يتطلب كل ذلك منا، التسلح بالمشروع السيميولوجي للدخول في مغامرات علاماتية قصد الإلمام بالمحيط الذي يواجهنا، والابـــتعاد عن الثرثرة الزائدة، والتركيز على الاختصار والإيحاء بدل التطويل الممـــل. ويستشـــهد الباحـــث نفسه باليابان ويراها من الدول التي تعيش عالما ســـيميولوجيا مليـــئا بالعلامات، سواء أكانت لفظية أم بصرية، والعناوين تلعب دورا ســـيميولوجيا كبـــيرا في إمبراطورية العلامات، وتؤدّي وظائف كثيرة في التواصل الثقافي والحضاري وعصرنة الاحتكاك والمثاقفة[1].

(١) جميل حمداوي، السابق، ص٩٩.

العنوان ولحظة التأسيس

العنوان سمة العمل الفني أو الأدبي الأول، من حيث هو يضم النص الواسع في حالة اختزال وكمون كبيرين، ويختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما في آن. وقد يضم العنوان الهدف من العمل ذاته، أو خاتمة القصة وحل العقدة فيها.

ويرى أندريه مارتنيه أن العنوان يشكل مرتكزاً دلالياً يجب أن ينتبه عليه فعل التلقي، بوصفه أعلى سلطة تلق ممكنة، ولتميزه بأعلى اقتصاد لغوي ممكن، ولاكتنازه بعلاقات إحالة (مقصدية) حرّة إلى العالم، وإلى النص، وإلى المرسل[1].

لا شك أن العنوان يشكل نقطة مركزية أو لحظة تأسيس بكر يتم منها العبور إلى النص، حتى وإن اختيرت بعض العنوانات لإحداث مفارقة ضدّية، كما في عنوانات قصائد أمل دنقل الفرعية في مجموعته (أوراق الغرفة٨). إن العنوان هنا يشير إلى الغرفة التي كان فيها وهو يتعالج من مرض السرطان في المعهد القومي للأورام، إلا أن العنوانات الفرعية في مجموعته تلك تظل تشير وتوحي بالشيء الكثير. صحيح أن العنوان الكبير هذا يختزل العنوانات الفرعيّة مثل: "**ضد من**"، و"**زهور**"، و"**السرير**"، و"**لعبة النهاية**"، و"**ديسمبر**"، و"**الطيور**"، و"**الخيول**"، إلا أن هذه العنوانات على اختلاف مسمياتها تقول شيئاً واحداً. إنها تصوّر، بل تختزل، رحلة الحياة إلى التذكير بالنهايات، بل إلى تجسيد النهايات: نهاية الطيور المحلقة في السماء بعد أن التقطتها أيدي الصائدين، ونهاية الخيول التي كانت جامحة فيما مضى وأقامت ميزان العدل بدمائها، ونهاية الزهور التي كانت تتربع على عرشها في البساتين قبل أن تواجه لحظة القصف والقطف،

---

(١) مبادئ ألسنية عامة، ت: ريمون رزق، بيروت، دار الحداثة، ١٩٩٠م، ص٢٢٣.

وتحضر طائعة أو راضية إلى المريض حاملة اسم قاتلها في بطاقة. وكل هذه النهايات تختصر نهاية شاعرنا المحتومة فيو الجواد المكبل، وطائر القفص المحتجز، والزهرة التي تجود بأنفاسها الأخيرة[1]. لحظة التأسيس في هذه العنوانات تفسّرُ اختيار أمل لعنواناته: فالسرير هو السرير الذي كان يرقد عليه الشاعر أملاً في الشفاء، والسرير واحدٌ والذين يحظون بالنوم عليه هم واحد من اثنين: إما أن يكتب لهم الشفاء، وإما أن يموتوا، هكذا:

فالأسرّةُ لا تستريحُ إلى جسد دون آخر

الأسرّةُ دائمة

والذين ينامون سرعان ما ينزلونْ

نحو نهر الحياة لكي يسبحوا

أو يغوصوا بنهر السكون![2].

وعنوان "لعبة النهاية"، يختزل أيضاً الإحساس نفسه، فكأن إحساس الشاعر بنهاية الحياة جعله يختار لها اسم "لعبة"، وآية ذلك أن الشاعر هُنا يستسلم لمصيره هكذا:

أمس: فاجأته واقفاً بجوار سريري

ممسكاً بيدٍ كوبَ ماءْ

ويدٍ بحبوب الدواءْ

فتناولتها...!

كان مبتسما

وأنا كنت مستسلما

لمصيري!!

---

(1) أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص ص٣٦٠-٣٩٣.

(2) أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ص٣٧٤.

العنوانات هنا شكلت طاقة انتباهية عالية وحالة إخبارية او اعلامية أو إشـــهاريّة في الوقت الذي تبدو فيه رامزة معبّرة. ولم تكتف العنوانات النـــابقة بالتأسيس، ولكنها تجاوزته إلى عملية توسيم (Semiolization)، لأن العنوانات كانت تؤشر على علاقة بين دوال هي: "الطيور" والزهور"، و "الخـــيول"، ومدلـــولات تشـــير إلـــى نهاياتها الحتمية، بما شكلته من متصـــورّات ذهنـــية لدينا، أنتجت علامات جديدة تعبر عن حالة الشاعر نفسه.

ولكـــن ليســـت كل العناوين في الشعر على هذه الشاكلة، فثمة عناوين لا تسلم نفسها بسهولة، وإنما تظل متحجّبة ومتمنّعة عن الظهور، إلا باستخدام نظام تأويلـــي أو ســـيميائي يفـــك شيفرتها كما سنرى. وإذا كان العنوان يشكل لحظة تأســـيس وعـــي لدى القارئ، فليس معنى ذلك أن العنوان دائماً يقود إلى المعنى بسهولة، وبخاصة عنوانات الشعر، فسرعان ما تكشف قراءة بقية النص، إما عن تثبيـــت هـــذا الوعي وتدعيمه وتعزيزه، أو عن نفيه وإحباطه وكسر توقعه. إنه مفتاح واحد يتم بوساطته الدّخول إلى النص قصد فهم مراميه، وتصوّر رموزه، والكشـــف عن بنيته العميقة التي تنوي خلف بنيته الظاهرة أو السطحية، ولكنه لـــيس مفتاحاً سحرياً. ومن هنا كانت أهمية الحدس الفني في اختيار العنوان من قـــبل المـــبدع، وأهمية الحدس النقدي في تلقي العنوان من قبل القارئ العارف. وهنا يلتقي حدسان: حدس (المرسل المبدع) وحدس (المتلقي/القارئ العارف) في محطة أولى أو عتبة أولى، هي العنوان، حيث يمكن الأول الثاني من بناء تصوّر أولـــي يحملـــه العنوان، ثم بعد أن يمضي الثاني في القراءة، فإما أن يعزز هذا التصوّر الذي أرسله العنوان، أو أن ينفيه أو يقلبه رأساً على عقب. وإذذاك فإما أن يعيد القارئ كل تفاصيل النص المقروء إلى العنوان أو أن ينفيه عنها.

وإذا كان عنوان النص يؤسس لشرعيته ووجوده، كما تؤسس تسمية المولود الطفل شرعية وجوده، فإنه صحيح أيضاً أن مسمّى الطفل قد لا يكون مطابقا لاسمه، فيصدف أن نسميه سليما، متوخين فيه الصحة، فيظل طيلة حياته معتلا، والعكس صحيح.

وفي هذا السياق يتساءل الباحث الهميسي: لم سمّى الفرنسي برنانوص (Bernanos) كتابه "الفرح" (LaJoie)؟ وهو القائل: "قد تعثر في كتابي هذا على كل شيء عدا الفرح"، ليصل إلى نتيجة بأهمية سحر المفاجأة وجمالية الغموض، تلك الجمالية التي عناها إمبرتو إيكو (U. Eco) حين قال: "إن شأن العنوان أن يبلبل الأفكار لا أن يرتبها"، وعبر عنها ليسنغ(Lessing) بقوله: "ينبغي ألا يكون العنوان مثل لائحة الأطعمة فعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته"[1].

وثمة نقطة تلاق بين العنونة والتسمية، فالعنونة في جانب منها تسمية والتسمية فيها جانب عنوني. ولأمر ما اقتضت مشيئة الله أن يعلم آدم الأسماء بعد أن أسماه، (وعلّم آدم الأسماء كلها) (البقرة، ٣١)، ولأمر ما سمّى آدم وذريته إنساناً، ولفظ إنسان يقع على الواحد والجمع والمذكر والمؤنث من بني البشر وهو مشتق من أنِس، وذلك أن أنْسَ الأرض وتجمّلها وبهاءها، إنما هو بهذا النوع الشريف اللطيف، المعتمرُ لها، والمعنيُّ بها، فوزنه على هذا "فعْلان". فكأن هذه التسمية غدت عنواناً له أو دالة عليه أو تفيض بمعان ودلالات على المسمّى نفسه[2]. ومثلما يشكل الاسم أو يتوخى منه أن يشكل سمة دالة على المسمّى، فإن العنوان كذلك يشكل أو يتوخى منه أن يشكل سمة دالة على

---

(١) براعة الاستهلال أو في صناعة العنوان، ص٩ .

(٢) يُنظر: حسين خريوش، التسمية ماهيتها وفلسفتها وخصائصها الدلالية، جامعة اليرموك، ١٩٩١م، ص١٥.

المعنون، يقول أبو اسحق: "إنما جُعل الاسم تنويهاً بالدلالة على المعنى لأن المعنى تحت الاسم"(١).

ولما كانت وظيفة الشعر لا تقوم على الإخبار أوايصال المعاني، وإنما تقوم على الرمز والتخييل والإيحاء، فإن العنوان في الشعر يحمل إشكالية أخرى يصبح معها عبئاً آخر على المتلقي. صحيح أن العنوان قد يؤسس في ذهن المتلقي معرفة ما، وكأن المتلقي لا يبدأ مع النص من نقطة الصفر، ولكنه كثيراً ما يحدث أن المتلقي لا يستطيع فك شيفرة العنوان إلا بقراءة النص، ثم بالعودة إلى العنوان.

إن القراءة الفاحصة للعنوان بوصفه بنية مختزلة، والاستقراء الداخلي للوظائف التي يؤديها في الشعر، ربما لا تمكننا بسهولة من فهم دلالة العنوان، وحسم مغزاه، بل لا بُدَّ أحياناً من العودة إلى قراءة النص الأكبر ومحاولة مفاوضته، أو مناقشته، أو الحوار معه، للاقتراب من فك شيفرته، والعودة إلى العنوان من ثمَّ لمساءلته هو الآخر، ومفاوضته في ضوء ما تحصل لنا من معرفة النص. والسبب في ذلك واضح وهو أن العنوان مكثف ويفتقر إلى سياق، وهذا الافتقار إلى السياق يمنحه دلائل كثيرة، ويجعله يمتلك فضاءً واسعاً من الدلالات، التي يصعب، إن لم نقل يستحيل حصرها. وإذا كان المنطق يمّاز بمستوى معرفي وبمقولات قالبية، فإن للشعر أطره الفنية التي تتجاوز القوالب، وتعصى على النمذجة. ومن هنا فإن العنوان في الشعر ربما بدا أكثر تعقيداً، وأقل انصياعاً لما يسمّى بالتعريف الجامع المانع في حد المناطقة.

---

(١) اللسان، ج١٤، ص٤٠٢، مادة "سما".

العنوان والتعالي النّصي

التعالي النّصي (Transtextualite)، هو كل ما يجعل نصا يتعالق (يدخل في علاقة) مع نصوص أخرى، بطريقة مباشرة أو خفيّة، وكلما كان التناص أخفى كلما كان أحسن. والتعالي النّصي يتجاوز معماريّة النّص (Architexte)؛ لأنه يضمّها أو يحتويها، كما يستوعب الأنماط الأخرى من العلاقات النصيّة المتعالية[1].

وثمة خمسة أنماط من التعاليات النصيّة التي حدّدها جينيت وشرحها سعيد يقطين، وهي:

١- التناص (Intertextualite):

ويعني به تلاقح النصوص عبر المحاورة والاستلهام والاستنساخ بطريقة واعية أو غير مقصودة، كما هو لدى كريستيفا وباختين.

٢- المناص أو النص الموازي (Paratexte):

ويقصد به كل ما يخص عناوين النص وعناوينه الفرعية، والمقدمات والذيول والصور وكلمات الناشر...الخ.

٣- الميتانص (Metatexte):

وهو علاقة التعليق الذي يربط نصّا بآخر يتحدّث عنه دون أن يذكره أحيانا. ويترجم بـ "ما وراء النص" أيضا.

---

(١) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩م، ص٩٦.

٤- النص اللاحق (Hypertexte):

ويترجم أيضا بـ "النص المفرّع" كما عند حسام الخطيب . ويكمن في العلاقة التي تجمع النص (ب) كنص لاحق بالنص (أ) كنص سابق (Hypotexte)، وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

٥- معمارية النص (Architexte):

إنه النمط الأكثر تجريدا وتضمّنا، إنه علاقة صمّاء، تأخذ بعدا مناصيا، وتتصل بالنوع: شعر، رواية، بحث...الخ.

ويعتبر النص الموازي من أكثر المفاهيم شيوعا، حيث خصصت له مجلة "بويطيقا" عددا خاصا، وكتب عنه جيرار جينيت(G. Genette) كتابا أسماه (Seuils) وترجم بـ (عتبات) [١].

ولما كان العنوان يعدُّ نصا موازيا له مبادئه التكوينية ومميزاته التجنيسية، ونظرا لطبيعته الإحالية والمرجعية، فهو إذن يتضمن أبعادا تناصية استنساخا واستلهاما أو تحاورا، يقول ميشيل فوكو: "... فخلف العنوان، والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستقلالية والتميّز، ثمة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى ..."[٢].

ومن هنا فإن التسلّح باستراتيجية سيميائية، أو بحيل تكتيكية خاصة، حسب محمد مفتاح[٣]، للظفر بمغزى العنوان، أمرٌ ضروري لجس نبض العنوان والاقتراب من جمرته، ومحاولة فتح مغاليقه، وتفكيك مكوّناته، قصد إعادة بنائها من جديد. والمفهوم الذي نستخدمه لهذا الغرض هو: من القاعدة إلى القمة (Top-down)، ومن القمة إلى القاعدة، بدءا بفهم معاني الكلمات المعجمية وبنية

---

(١) سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص٩٧.
(٢) حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، الدار البيضاء، ١٩٨٩م، ص٢٣ .
(٣) دينامية النص، ص ص٥٩-٦٠.

الجملـــة، ومعـــناها المركب أي من القاعدة إلى القمة، وعلى أساس هذه الجملة نتوقع ما يحتمل أن يعلوها من جمل، أي من القمة إلى القاعدة[١].

ويتضـــح مـــن خلال دراسة لجينيت[٢] أن العنوان من أهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي (Paratexte)، وهو بمثابة عتبة تحيط بالنص، عبرها نقتحم أغوار النص، وفضاءه الرمزي الدلالي، أي أن النص الموازي هو دراسة للعتـــبات المحيطة بالنص، والعتبات هي المداخل التي تؤهل المتلقي بأن يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل الذي يُراد دراسته.

ولعـــل هذه الأهمية التي يكتسبها العنوان في دلالته على النص هي التي دفعـــت ليوهوك(Leo Hock) لتقديم دراسة عميقة تناولت العنوان، وسمها بـــ "Lamarque du titre"، أي "**سِـــمَة العنوان**". فقد عرف العنوان بأنه مجموعة علامات لسانية، تصوّر، وتعيّن، وتشير إلى المحتوى العام للنص[٣].

---

(١) محمد مفتاح، دينامية النص، ص ص٥٥-٦٠.

(٢) Gerard Genette, Palimpsestes. Coll.Poetique. ed. Seuil/1982.

(٣) انظر: شعيب حليفي، النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع ١٦، ١٩٩٢م، ص٨٤.

الفصل الثاني

العنونة في المنجز الشعري

وظائف العنوان

إذا كان حصر وظائف العنوان ممكناً في الدراسات العلميّة، أو الكتابات التاريخية، أو العلوم الإنسانية كما في مألوف الأسامي في باب التاريخ والحضارة والعلوم الإنسانية، حيث لا يكفي أن يكون العنوان مجرد أداة تعيين، وإنما يكون اعتصاراً للنص، وإعلاماً بفحواه حتى إذا ما قرئ شف عن الموضوع، ودل عليه رأساً، مثل: (تاريخ الخلفاء للسيوطي) و(خلاصة تاريخ تونس لحسن حسني عبد الوهاب)، فإنه من الصعب حصر وظائف العنوان في الأعمال المُبْدعة شعراً ورواية، وقصة. هذه هي البدهية الأكثر بروزاً للباحث في أمر العنونة في الإبداع.

ولكن الأمر يتفاوت أيضاً بين الشعر والرواية، إذ قد تبدو وظيفة التعيين والإعلان، كما تحدث عنها ليوهوك (Leo. H. Hock)، أبعد عن الشعر وأقرب إلى النثر مثلاً. فقد يقود العنوان القارئ صوْبَ الشخصية الرئيسة ويعلن عنها، كما في رواية "زينب" لهيكل، أو "سارة" للعقاد، أو "الشيخ جُمْعَة" لتيمور، أو قد يصْرفنا العنوان إلى المكان كما في (الأرض) و(الفلاح) للشرقاوي، و(القاهرة الجديدة) لمحفوظ[1]، وهكذا. وقد يَميل العنوان إلى التركيز على جانب معيّن كما في العناوين البوليسية أو الغرامية التي تقيد من حريّة التأويل وتؤثر سلباً على استراتيجية القراءة، وأحياناً في إقبال القارئ على الكتاب، على عكس العنوان الذي يمتلك إيحاءً يوقظ حب الاستطلاع ويؤجج رغبة الكشف. ومن هنا يصدق قول إمبرتو إيكو: إن على العنوان أن يشوش الأفكار لا أن يحصرها[2].

وبالعودة إلى رومان ياكبسون في تحديد وظائف الشعرية، قام بعض الدّارسين بتحليل العنوان، وأشاروا إلى أن للعنوان وظائف: انفعالية، ومرجعية،

---

(١) انظر: الهميسي، ص٨.

(٢) انظر: أحمد الصمعي، إمبرتو إيكو وحدود التأويل، ندوة صناعة المعنى وتأويل النّص، منشورات كلية الآداب بمنوبة، ١٩٩٢م، ص٤٦٤.

وانتباهية، وجمالية، وميتالغوية[1]. فالشعر الملحمي، مثلا، المركز على ضمير الغائب يفتح المجال بشكل أقوى أمام مساهمة الوظيفة المرجعية، والشعر الغنائي الموجّه نحو ضمير المتكلم شديد الارتباط بالوظيفة الانفعالية، وشعر ضمير المخاطب يتسم بالوظيفة الإفهامية، ويتميّز بوصفه التماسيا ووعظيا وفق ما إذا كان ضمير المتكلم فيها تابعا لضمير المخاطب، أو وفق ما إذا كان ضمير المخاطب، تابعا لضمير المتكلم.

إن العنوان عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه بحيث يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشيفرة لغوية يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة (الما وراء لغوية)، وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال[2]. بيْدَ أن وظيفة العنوان في الأدب لا يمكن أن تكون مرجعية او إحالية فحسب، بل إن من واجب العنوان أن يخفي أكثر مما يظهر، وأن يسكت أكثر مما يصرّح، ليعمل أفق المتلقي على استحضار الغائب أو المسكوت عنه، أو الثاوي تحت العنوان.

ويقف محمود الهميسي في بحثه عن "**وظائف العنوان**" عند مجموعة من الوظائف يذكرها ويمثل عليها، فيجد أن الوظيفة الأبرز هي وظيفة التعيين (designation)، فهذه الوظيفة تشترك فيها الأسامي أجمع وتصبح بمقتضاها مجرد ملفوظات تفرّق بين المؤلفات والأعمال الفنية، بل هي رواسم تهدي الى الكتاب أو المنحوتة أو الرسم. ولكنه يعترف بأن الوظيفة قاصرة أمام اجتهاد المؤلف واختياره وأمام جدّ المسؤول أو القارئ العارف[3].

وبعد استعراضه اللغات ذات الأصل اللاتيني: الفرنسية (Titre)، والإنجليزية (Title)، والإيطالية (Titro)، والإسبانية (Titolo)، يخلص الهميسي

---

(١) قضايا الشعرية، ص٣٢-٣٣.
(٢) حمداوي، ص١٠٠.
(٣) براعة الاستهلال أو في صناعة العنوان، ص ص٧-٨.

إلـى أن كلمة (Titulus) اللاتينية قد استوعبت هذه المعاني، فهي تعني اللافتة تُعلق على الدكان، والملصقة توضع على القارورة تبين محتواها ... الخ. ليرى أن فـي العـنوان تعـريفا وفصلا وتنويها ودلالة وإظهارا هي جمّاع وظائف العنوان[1].

لقد وقف دارسو وظائف العنوان على عدد كبير منها، فأشار بعضهم إلى وظيفة التعيين والإعلان عن المحتوى، أو إلى وظيفة التجنيس، أي التي تكشف عن نمط النص أو جنسه أو نوعه: "**رسائل**"، أو "**مقامات**"، أو "**مذكرات**" ... الخ. وثمـة العـنوان الغرضـي تفريقا له عن العنوان الفني، وحتى هذا التفريق من الصـعب أن يخلو من اللمز أو العطب؛ لأن العنوان أحيانا قد يؤدي الوظيفتين معا. ولهذا نجد أن جيرار جينيت قد سمّى الوظيفة كلها: "**وظيفة العرض**" سواء أعيّنت المحتوى أو الشكل أو كليهما[2].

وبعض الدارسين يشير إلى الوظيفة الإيحائية كما عند روبرت شولز [3]، أو التناصـية كمـا عند كريستيفا وبارت وجينيت[4] أو الإحالة كما عند ميشيل فوكو[5]، ومقابل الإحالة نجد من يعطي العنوان وظيفة الاستحالة، ويقصد بها أن العنوان لا يحيل على مرجعية معروفة، وإنما يقيم قطيعة مع إحالته، ولا يحتفظ سوى بمفهوماته الرمزية المتحجّبة[6].

---

(١) اليمليسي، نفسه، ص١.
(٢) اليمليسي، ص ص٨-٩.
(٣) سيمياء النص الشعري اللغة والخطاب الأدبي، ت: سعيد الغانمي، الدار البيضاء، ١٩٩٣م، ص١٦١.
(٤) سبق الإحالة إلى المصادر.
(٥) حفريات المعرفة، ص٢٣.
(٦) يحياوي، ص٦٤.

وقد تتسع هذه الوظائف لتشمل مثلا عند هنري ميتران (H. Miterand) الوظيفة التعيينية ، و التحريضية (حيث فضول المرسل إليه ومناداته) والوظيفة الإديولوجية. وقد يكون للعنوان وظيفة بصرية أو أيقونية [1].

وهكذا لو أردنا أن نرصد الوظائف التي أنيطت بالعنوان، لوجدناها تجل عن الحصر، فمن وظيفة تأسيسية، إلى إغرائية، إلى انفعالية، إلى اختزالية تكثيفية، ناهيك بأن قراءة العنوان في دلالته على ما بعده، تختلف من حيث كونه عنوانا لكتاب علمي أو أدبي أو تاريخي، إلى كونه عنوانا لبحث أكاديمي، إلى كونه عملا إبداعيا. وهنا نجد فرقا بين عنوانات الأجناس الأدبية نفسها: رواية، قصة، مسرحية، شعر، يضاف إلى ذلك الفرق بين العنوانات حسب زمنها (قديم، حديث) أحدث ما بعد الحداثة، أو حسب مدارسها (كلاسيكية، رومانسية، سوريالية ... الخ). فالعنونة لدى كل مدرسة من هذه المدارس يجب أن تعكس التعبير عن فلسفتها، ونظرتها للحياة أو الطبيعة أو غير ذلك.

ومن هنا فإن هذه الدراسة لن تخوض في كل هذه التفصيلات ولن تستطيع أن تفعل ذلك، وإنما ستجعل دائرة اهتمامها في نماذج خاصة من حقلي المنجز الشعري، والمتخيل السردي، بقدر ما يسعف به المقام، وطرائق القراءة المتاحة في الزمان والمكان.

---

(١) يحياوي، ص١٠٠.

العنوان وأفق التوقع

-١-

كيف يستقبل القارئ العنوان؟ وما هي العلاقة بين العنوان والنص الذي يليه، في الخطاب الأدبي؟ وكيف يمكن تأويل العنوان في الخطاب الإبداعي، الذي يمتاز بخصوصية تغلب الوظيفة الشعرية أو الانفعالية، أو الجمالية على الوظيفة المرجعية؟ وهل يكفي أن نقول إن العنوان مرجع يتضمن بداخله العلاقة أو الرمز وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل العنوان تساؤل يجيب عنه النص إجابة شافية أم مؤقتة؟ وما دور التأويل في التلقي من ثمّ؟

تبدو مواجهة سؤال العنوان من الصعوبة بمكان لا تقل عن مواجهة سؤال الإبداع نفسه، أو الإبداعية ذاتها، وهي تعانده وتراوغه، قبل أن تسمح له بولوج بعض منافذها في لحظات سديميّة غامضة[١].

لقد بات واضحا أن العنوان هو أول شيفرة رمزيّة (Symbolical code)، يلتقي بها القارئ، فهو أول ما يشدُّ انتباهه وما يجب التركيز عليه وفحصه وتحليله، بوصفه نصّا أوليا يشير، أو يخبر، أو يوحي بما سيأتي. وعلى القراءة باعتبارها تلقيا منهجيا، أن تلتفت إلى العنوان محاولة ربطه بجسد النص، وهنا تبدأ عملية تأويل العنوان وبناء نصيّته[٢].

وإذن فالعنوان ليس عنصرا زائدا، وإنما هو عتبة أولى من عتبات النص، وعنصر مهم في تشكيل الدلالة، وتفكيك الدوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصدَ إضاءة الداخل ... ليس العنوان حلية، وإنما هو عنصر موازٍ ذو فعالية في

---

(١) انظر: رشيد بحياوي، ص١٠١.

(٢) الجزار، السابق، ص٦١.

وقد تتسع هذه الوظائف لتشمل مثلا عند هنري ميتران (H. Miterand) الوظيفة التعيينية ، و التحريضية (حيث فضول المرسل إليه ومناداته) والوظيفة الإديولوجية. وقد يكون للعنوان وظيفة بصرية أو أيقونية [1].

وهكذا لو أردنا أن نرصد الوظائف التي أنيطت بالعنوان، لوجدناها تجل عن الحصر، فمن وظيفة تأسيسية، إلى إغرائية، إلى انفعالية، إلى اختزالية تكثيفية، ناهيك بأن قراءة العنوان في دلالته على ما بعده، تختلف من حيث كونه عنوانا لكتاب علمي أو أدبي أو تاريخي، إلى كونه عنوانا لبحث أكاديمي، الى كونه عملا إبداعيا. وهنا نجد فرقا بين عنوانات الأجناس الأدبية نفسها: رواية، قصة، مسرحية، شعر، يضاف إلى ذلك الفرق بين العنوانات حسب زمنها (قديم، حديث) أحدث ما بعد الحداثة، أو حسب مدارسها (كلاسيكية، رومانسية، سوريالية ... الخ). فالعنونة لدى كل مدرسة من هذه المدارس يجب أن تعكس التعبير عن فلسفتها، ونظرتها للحياة أو الطبيعة أو غير ذلك.

ومن هنا فإن هذه الدراسة لن تخوض في كل هذه التفصيلات ولن تستطيع أن تفعل ذلك، وإنما ستجعل دائرة اهتمامها في نماذج خاصة من حقلي المنجز الشعري، والمتخيّل السردي، بقدر ما يسعف به المقام، وطرائق القراءة المتاحة في الزمان والمكان.

---

(١) يحياوي، ص١٠٠.

العنوان وأفق التوقع

-١-

كيف يتلقى القارئ العنوان؟ وما هي العلاقة بين العنوان والنص الذي يليه، في الخطاب الأدبي؟ وكيف يمكن تأويل العنوان في الخطاب الإبداعي، الذي يمتاز بخصوصية تغلب الوظيفة الشعريّة أو الانفعالية، أو الجمالية على الوظيفة المرجعيّة؟ وهل يكفي أن نقول إن العنوان مرجع يتضمن بداخله العلاقة أو الرمز وتكثيف المعنى، بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته؟ وإذا كان الأمر كذلك فهل العنوان تساؤل يجيب عنه النص إجابة شافية أم مؤقتة؟ وما دور التأويل في التلقي من ثمّ؟

تبدو مواجهة سؤال العنوان من الصعوبة بمكان لا تقل عن مواجهة سؤال الإبداع نفسه، أو الإبداعية ذاتها، وهي تعانده وتراوغه، قبل أن تسمح له بولوج بعض منافذها في لحظات سديميّة غامضة[١].

لقد بات واضحاً أن العنوان هو أول شيفرة رمزيّة (Symbolical code)، يلتقي بها القارئ، فهو أوّل ما يشدُّ انتباهه وما يجب التركيز عليه وفحصه وتحليله، بوصفه نصّاً أوليا يشير، أو يخبر، أو يوحي بما سيأتي. وعلى القراءة باعتبارها تلقيا منهجياً، أن تلتفت إلى العنوان محاولة ربطه بجسد النص، وهنا تبدأ عملية تأويل العنوان وبناء نصيّته[٢].

وإذن فالعنوان ليس عنصرا زائدا، وإنما هو عتبة أولى من عتبات النّص، وعنصر مهم في تشكيل الدّلالة، وتفكيك الدّوال الرمزية، وإيضاح الخارج قصْدَ إضاءة الدّاخل ... ليس العنوان حلية، وإنما هو عنصر موازٍ ذو فعالية في

---

(١) انظر: رشيد يحياوي، ص١٠١.

(٢) الجزّار، السابق، ص٦١.

موضـــعة النص في الفضاء الاجتماعي للقراءة، أي الخارج النصي، ومتجاوب، قبل ذلك، مع البناء النصي بطريقة تتطلب الكشف[١].

إن الكشـــف في هذه الحالة يتطلب أفقا معينا، يلتقي هذا الأفق المتلقي مع أفـــق العـــنوان (النص الأصغر)، قبل أن ينتقل إلى النص الأكبر، فيتعزز ذلك الأفـــق التخييلي الذي تولد أوّل وهلة أو يخيب[٢]. ومن هنا ندرك معنى القول: "العنوان يعلو النص ويمنحه النور اللازم لتتبعه"[٣].

وإذا تذكـــرنا أن الجمالـــية، وفـــق أصحاب التلقي، ليست خصوصية في الجمـــيل ولكن في علاقات تلقيه، يتضح لنا أن المتلقي يدخل عنصرا فاعلا في إنتاج الجمالية، ومن ثم في إنتاج الدّلالة.

-٢-

ومـــن العـــنوانات التـــي تكســـر أفق توقع المتلقي عنوان ديوان الشاعر الفلسطيني المتوكل طه "**حليب أسود**"[٤].

فالعـــنوان بدءا يشكل استعارة تنافرية(oxymoron) لها اشتغالها الدلالي وخصوصيتها التشكيلية التي تجعل العنوان عتبة من عتبات النص. فالحليب لونا أبـــيض، ورمزا يشير إلى الصفاء والنقاء، ووصف الحليب بأنه أسود كسرٌ لهذا الـــنقاء على مستوى اللون، وتلويث له على المستوى الذهني، تماما كما وضع السُم في الدَسم. فثمة في العنوان إذن مصادرة على مستوى اللون وأخرى على المستوى الذهني.

---

(١) انظر: محمد بنيس، التقليدية، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٨٩م، ص١١٣.
(٢) انظر: يحياوي، ص١١١.
(٣) عبد الفتاح كيليطو، الغائب دراسة في مقامات الحريري، ص٢٧.
(٤) منشورات اتحاد الكتاب الفلسطينين، القدس، ١٩٩٩م.

وإذا كان الحليب مصدراً من مصادر الحياة أو رمزاً لها، فإن السواد يشكل علامة على الموت في ثقافتنا على الأقل، فكيف يمكن الجمع بين هذين المتناقضين؟ والجواب ببساطة أن العنوان يشكل طاقة دلالية هائلة بل هو جزء من لعبة الدلائل، التي تختزل ما أراد الشاعر أن يوحي به بدالين فقط. وكان يمكن للشاعر أن يكتفي بهذا العنوان الرئيس ليثير شهية المتلقي، وليمتحن أفق توقعه أو أفق تلقيه، دون أن يذيّل العنوان الرئيس بعنوان فرعي آخر هو: "عن هارون الرّشيد والبرامكة". ربما كان الشاعر يتوخّى تقريب العنوان للمتلقين، ولكن الأمر للقارئ العارف يُعدُّ كشفاً للغز النص، أو قتلاً لأفق تلقيه باتجاه دفعه إلى الاستقبال المؤدلج، أي توجيه القراءة ومنع حريّة التلقي. العنوان الفرعيُّ هنا حاول إضاءة العنوان الرئيس وفتح أفق المتلقي على علاقة العباسيين بالبرامكة ثم نهاية هذه العلاقة بنكبة البرامكة وقتلهم وسفك دمائهم والتنكيل بهم. ومن هنا وجه العنوان باحثاً، وهو على حق، للاستنتاج أن ديوان "حليب أسود" خلاصة استقرائية ذاتية لمجمل تجربة هارون الرشيد مصوغة ومخلقة شعريا. ويرى في صوت الخليفة حالة مزيجة من إبراز الخصائص والمراجعة الذاتية، وهي حالة تقمص سردي لدواخل هارون الرشيد لبلورة شخصيته خارج سياق النمط التاريخي؛ بل أخذه بوصفه شريحة إنسانية، لها ما لها وعليها ما عليها وصولا إلى قاع الذات النقية[1]، مستشهداً بقول الشاعر:

من يأنس في هذا الكرسيِّ الهالة والخاتم/والحشم الأنذال/وهتك غلالات الليل/إذن فليأتِ مكاني/ليرى النافذة على الحجّاب/صغار الأنفار/إماء الغُرف وما ملكت أيمان الخلفاء.

وعلى الرغم من أنه لا اعتراض لنا على مقاربة كهذه ، إلا أن لعبة استغال العنوان دلالليا تتيح لنا النظر في علاقات كثيرة أضاءها العنوان وانعكست في بنية الديوان كالأحداث التاريخية مثل احتراب الأمين والمأمون،

---

(١) انظر: جاسم عاصي، حليب أسود للمتوكل طه الموروث من التوظيف إلى التمثل، مجلة الشعراء، تصدر عن بيت الشعر، رام الله-ع٩، ٢٠٠٠م، ص٢٦٣-٢٦٤.

وقبل ذلك اضطراب هابيل وقابيل، فهل كانت الأخوة المتحابة تشكل معادلا لـ حليب أسود؟

وهل يمكن للملك أو السلطة أن تقلب الأخ على أخيه إلى درجة قتله، وأن تسيما أنهما رضعا من حليب واحد كحالة هابيل وقابيل والأمين والمأمون؟ ثم كيف يمكن أن يحتوي القتل على السُّم؟ إن علينا أن نقرأ الأبيض والأسود هنا في بعدهما الرمزي والإيحائي وهو يحاول أن يتمنع عن قول حقيقته واضحة، وجماله كامن في هذا التمنّع، وفيما يثيره من مفارقات على مستوى اللون والموقف! فهل الأسود يلوّث الأبيض أم أنه جزء من طبيعة الألوان، إذ يقفان جنبا إلى جنب؟ أم يؤدي امتزاجهما إلى إنتاج لون جديد هو اللون الرمادي؟ ويظل العنوان يشي ويوحي أكثر مما يخبر ويعطي معنىً محدّدا، متجاوزا أفق انتظار القارئ وتوقعه، وساعيا إلى تصوير المستحيل. بل مؤكدا أن الرغبة في المستحيل أمر معقول إنْ في الفن أو في الحياة، أو في كليهما.

شعريّة العنوان

الأدبيّة أو الشعرية[1] ليست صفة ثابتة وإنما هي جملة من المواصفات تستوعب أيضا القارئ ومجمل إمكانات القراءة، كما تشارك الكتابة والقراءة بوصفهما نشاطين في هذه اللعبة الموجهة والمبرمجة من قبل النّص: وهذا يقود إلى أن المسألة الأساسية لم تعد اليوم مسألة الكاتب والعمل الأدبي، وإنما هي مسألة الكتابة والقراءة[2].

ومن هنا فإن على الشعرية ألا تقصر اهتمامها على الموجود فقط، بل عليها أن تنظر إلى أعمال غير موجودة، لكنها "ممكنة"، أي استكشاف "مختلف احتمالات الخطاب(Discourse) ، والتي لا تبدو الأعمال السابقة والأشكال المستخدمة فيها إلا حالات خاصة ترتسم بعدها تركيبات قابلة للتقدير أو الاستنباط"[3].

ومثلما تحدّث النقد الحديث عن شعريّة القصيدة كما عند جان كوهين، ورومان ياكبسون، وتودوروف، وعن شعريّة الرواية كما عند ميخائيل باختين في "شعريّة دوستويفسكي"، كذلك يمكن اليوم أن نتحدّث عن شعريّة العنوان. وهي شعريّة ربما بدت موازية لشعريّة النّص، من حيث يقوم العنوان بدور فعال في تجسيد شعريّة النّص وتكثيفها أو الإحالة إليها. فالعنوان، فضلا عن شعريّته، ربما شكل حالة جذب وإغراء للمتلقي للدخول في تجربة قراءة النّص، أو حالة صد ونفور ومنع. ومن هنا فإن على دارس الشعر الحديث أن يدرك أن العنوان غدا جزءا من استراتيجيّة النّص، لأن له وظيفة في تشكيل اللغة الشعريّة ليس بوصفه مكملا أو دالا على النص، ولكن من حيث هو علامة لها بالنص علاقات

---

(١) يرد أحيانا المصطلحان، خاصة عند الشكلانيين الروس، مترادفين.

(٢) مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، عالم المعرفة، ١٩٩٧م، ص٢٥٩.

(٣) مفهومات في بنية النص، ترجمة وائل بركات، دمشق، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦م، ص٣٤.

اتصال وانفصال. إن العنوان غدا علامة لها مقوماتها الذاتية مثله مثل غيره من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكوّنه ونحن نؤول النص والعنوان معا[1].

إن العنونة الشعرية انزياح وخرق وانتهاك لمبدأ العنونة في النثر، وأية ذلك أن العنونة، وفق جان كوهين، من سمات النص النثري، لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية. ومن هنا فقد رأى روبرت شولز (R. Scholes)[2] أن العنوان هو الذي يخلق القصيدة، حيث يقول: "لنبتدئ بأصغر النصوص الشعرية في اللغة الإنكليزية، أعني "مرثية ل. س. مرون: "مرثية" (Elegy) سأعرضها على من؟(Who would I Show it to?).

إذن من الممكن جدّا أن يؤسس العنوان لشعريّة من نوع ما، حين يثير مخيّلة القارئ، ويلقي به في مذاهب أو مراتب شتى من التأويل، بل يدخله في دوّامة التأويل، ويستفز كفاءته القرائية من خلال كفاءة العنوان الشعريّة. والعنوان بما هو لحظة تأسيس إما أن يؤسس لنصيّة شعريّة، أو ألا يفعل ذلك أبدا.

في النصوص الشعرية التي تفتقر إلى الوصل المنطقي أو الترابط الإسنادي قد نستطيع أن نفزع إلى العنوان لنجسه جسّا سيميائيا، إذ ربما كان العنوان قادرا على تفكيك النص قصدَ إعادة تركيبه وتصوّره عبر استكناه بنياته الدّلالية والرّمزية، كي يضيء لنا ما أشكل من النص وغمض. العنوان في مثل هذه الحالة يصبح مفتاحا تقنيا يجس به السيميائي نبْض النص وتجاعيده وترسباته البنيوية وتضاريسه على المستويين: الدّلالي والرّمزي[3].

---

(١) انظر: رشيد بحياوي، السابق، ص ١١٠.
(٢) سيمياء النص الشعري اللغة والخطاب الأدبي، ص٩٣.
(٣) انظر: جميل حمداوي، السابق، ص٩٦.

ومـــن هنا فقد قيل إن العناوين هي رسائل مسكوكة مضمنة بعلامات دالة مشـــبعة برؤية العالم، يغلب عليها الطابع الإيحائي، لذا فعلى السيميولوجيا، أن تدرس العناوين الإيحائية قصدَ فهم الأدلوجة والقيم التي تزخر بها[1].

(١) روبرت شولز، سيمياء النص الشعري، ص١٦١.

غواية العنوان

تعد لحظة وضع العنوان أو اختياره لحظة حرجة؛ لأنها لحظة تأسيس: إما لاستراتيجية إغرائية قادرة على شدّ انتباه القارئ وحمله على المتابعة، رغبة في التواصل والاستكشاف (لذة الكشف)، وإما أن تصدّه عن المتابعة والتواصل.

ولما كانت طبيعة الإبداع لا تقوم على الإخبار أو تبليغ المعاني، وإنما تقوم على التخييل والإيحاء والترميز، أي إنتاج الدّلالة، فإن العنوان في الإبداع، وفي الشعر منه بخاصة، يجب أن يحمل بعض هذه السمات، بأن يؤسس في ذهن المتلقي إيحاء ما: انفعاليا أو أسلوبيا أو حتى إديولوجيا، بحيث لا يبدأ المتلقي في تلقي النص أو في قراءة العمل المبدع من نقطة الصفر، وإنما يبدأ مما يؤسسه العنوان من معرفة أو إيحاء.

يرى بعض من نظّروا للنص أن النص في حالة ثبات، أما الخطاب فيتم من خلال التفاعل بين اثنين: باث ومستقبل، أو ملق ومتلق، وكأن موضوع الخطاب ليس شيئا معطى، وإنما هو شيء يبنيه القارئ مسترشدا بالنص[1]. وإذا كان ذلك كذلك فإن أول المطلوب من المبدع هو دقة اختيار العنوان أو تأسيس العنوان، لأن أول ما يجب أن يثير وعي المتلقي وذهنه هو قراءة العنوان.فهل هو عنوان يثير دهشة ما، وما نوع هذه الدهشة؟.

أحيانا تعانقك الدهشة منذ الإطلالة الأولى على العنوان، فتكشف بعد قليل أنها دهشة في محلها، من حيث هي ترتكز على أسس فنية وجمالية وإبداعية ترنو نحو التجديد والابتكار: لغة، وإيقاعا، وصورة، وحساسية فنية، وفي أحيان كثيرة ترى أن الدّهشة كانت خَلْبيّة مفتعلة لا تستند إلى أساس فني أو قيم جمالية

---

(١) انظر: محمد خطابي، لسانيات النص، الدار البيضاء-بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م، ص٢٩٥.

أو إبداعـية. ولعـلّ الذي يحدد هذا أو ذاك هوَ طريقة تعامل المبدع مع اللغة، وقدرتـه على التصرّف بها تصرّفا يرتفع بمستواها من المستوى المعجمي إلى المستوى الإبداعي الخلاق، وقدرته على خلق علائق جديدة فيها بناعة الابتكار، وطـراوة المعـنى وجدّة الصورة، وبهذا وحده يكون المبدع قد تحول باللغة من مستواها الذّهني المجرّد إلى مستواها الإبداعي الخلاق.

العنوان، في مثل هذه الحالة، يعمل موجها رئيسيا للنص الشعري، يؤسس غوايـة القصـيدة وسـلطتها في التعيين والتسمية، أمّا النواة فتتمركز في وسط القصيدة. وإذا كان العنوان لدى السيميائي بمثابة سؤال إشكالي ينتظر حلاً، فإن الـنص هو بمثابة إجابة عن هذا السؤال الإشكالي، وذلك بإحالته على مرجعية النص، وفي احتوائه على العمل الأدبي في كليته وعموميته. إنّه دليل على كون سيميائي هو النص في حد ذاته، وفوق ذلك يعدُّ مرجعا يحيل على مجموعة من الدلائل (العلامات) معلنا عن طبيعة النص، ومن ثم عن نوع القراءة التي تناسب هذا النص[1].

ولـو غضضـنا الـنظر عن البعد الأخلاقي في تعريف جيرار جينيت للعـنوان في قوله: "العنوان الجميل هو القوّاد (Proxenete) الحقيقي للكتاب"[2]، لوجدناه محقا في مثل تصوّركهذا؛ حيث العنوان يشكل حالة إغراء لجذب القارئ والإمساك بتلابيبه، كما نجد في كثير من عنونة الكتب العربيّة القديمة من مثل: "نفـح الطيـب في غصن الأندلس الرطيب"، أو "زهر الآداب"، أو "الذخيرة"، أو "طوق الحمامة"، أو "مروج الذهب"، أو "روض الرياحين"، أو "ريحانة العاشق"، إلى غير ذلك من العنوانات التي تغري القارئ قبل أن يفكر في موضوعها.

و لعل ملحوظة المنفلوطي اللطيفة فيما كتبه تحت عنوان "خداع العناوين"

---

(١) انظر: بشير القمري، شعرية النص الروائي، ١٩٩١م، ص١٢١.

(٢) النص، كما نقله وترجمه لي الزميل الباحث التونسي محمد نجيب العمامي، من كتاب جينيت (Seuils)، p. 87، 1987، هو: Un beau titre est le vrai proxenete d un Livre

لا تغير كثيرًا مما نذهب إليه في أمر إغراء العناوين و إغوائها للمتلقي، بل هي على العكس تؤكد ما نذهب إليه من حيث تحاول أن تنفيه. يقول المنفلوطي: " لقد جهل الذين قالوا : إن الكتاب يعرف بعنوانه... فإني لم أر بين كتب التاريخ أكذب من كتاب " بدائع الزهور " و لا أعذب من عنوانه، و لا بين كتب الأدب أسخف من كتاب " جواهر الأدب " و لا أرقى من اسمه، كما لم أر بين الشعراء أعذب اسمًا، و أحط شعرًا من " ابن منيك " و " ابن النبيه " و "الشاب الظريف "

إن محاولة المنفلوطي في البرهنة على خداع العناوين في دلالتها على نقائضها و أضدادها لتؤكد قدرتها على ممارسة حالة من الإغراء و الإغواء للمتلقي.

والنص الفرنسي أصلا لـ Furetiere من كتابه المعنون بـ "Le roman bourgeois" (الرواية البرجوازية)، الصادر عن دار Pleiade، ص١٠٨٤.

-١-

المُـراوغة والخـداع همـا سـمتان من سمات الإبداع الشعري ومن ثمّ الشـعريّة، لأن الشعر يقوم على الانزياح أو الانحراف الأسلوبي، أو التوسع أو الاتساع أو العدول حسب النقد العربي القديم. فالشعر ليس من مهماته الإبلاغ أو التوصـيل لرسـالة أو لمعان محدّدة، بل على العكس من ذلك، عمل الشعر أن يشوش هذه الرّسالة. وإذا كانت لغة النثر غير الأدبي ملتصقة بالواقع أو بإيصـال المعنى أو بالموضوع، فإنّ لغة الشعر تأتي لإبطال المعنى الأصلي أو تشويشه؛ بمعـنى تقديمـه برؤية مختلفة. ففي الشعر وحده يصيِّرُ نزار قباني جمال عبد الناصر "**أبانا**":

"قتلناك يا حُبّنا وهوانا

وكنت الصديقَ وكنت الصدوق

وكنت أبانا

وحين غسلنا يدينا اكتشفنا

بأنا قتلنا أبانا

قتلنا الحصانا

فتبّت يدانا".

ويصيّر أمل دنقل رجل المباحث "**أبانا**":

"أبانا الذي في المباحث نحن رعاياك

باقٍ لك الجبروت. وباقٍ لمن تحرس الرّهبوت".

وفـرق بين أب وأب في الواقع: ذاك أبٌ حمل هموم قومه وأمته وأهله؛ فاسـتحق هذا الاسم، وهذا حمل أهله إلى سراديب التحقيق، ولكن كليهما، وفق الشعر، أبونا!

إن الحديث عن مراوغة الشعر هو بمعنى ما حديث عن إبداعيته وشعريته ورمزيته وإيحائيته، وبدون هذه الأوصاف لا يصير شعراً. ومن هنا ندرك معنى قول القدماء "أعذب الشعر أكذبه" لعلهم أرادوا "أكثره مراوغة".

وإذا كـان أول مطلب علمي ومنهجي في البحث العلمي هو دقة العنوان ومطابقـته للمحـتوى الذي يبتغي إبرازه والتعبير عنه، بحيث تغدو العلاقة بين العـنوان والمحتوى منطقية، أو أن تكون إحالية أو مرجعية، فإن الأمر مختلف فـي الإبـداع بعامـة، وفي الإبداع الشعري منه بخاصة. وربما كانت الوظيفة الإحالـية أو المرجعـية أضـعف وأوهى هذه الوظائف، بل أقلها احتمالاً على الإطلاق.

ولعلّ قراءةً سريعة لعنوانات بعض دواوين شعراء الحداثة تؤكد ما ذهبت إلـيه مـن توفرها على كم هائل من الشعرية المراوغة. وعلى سبيل المثال، لو وقفنا نتأمل عنوانات إصدارات بعض شعراء التسعينيات فماذا نجد؟

إنـنا نقع على عنوانات من مثل: "آية جيم"[١]، و"مأساة الوجه الثالث"[٢]، و"ضـل مـن غـوى وسُرَّ من رأى وما بينهما من منازل"[٣]، و"يسقط الصمت كمدية"[٤]، و"مكابدات سيّد المتعبين"[٥]، و"تنويعات على جدار الزمن"[٦]، و"على

---

(١) حسن طلب، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ١٩٩١م.
(٢) أحمد عنتر مصطفى، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامّة، ١٩٨٨م.
(٣) صلاح اللقاني، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، ١٩٩٠م.
(٤) عبد العظيم ناجي، كتاب الأربعائيون، ١٩٩٢م.
(٥) السماح عبد الله، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٢م.
(٦) محمد الشحات، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ١٩٩٣م.

بُعـد خطـوة"[1]، و"قبر لينتقض"[2]، و"تباريح أوراد الجوى"[3]، و"بعض الوقت لدهشـة صـغيرة "[4]، و " أرى تقلـب حرفك في النساء "[5]، و " حمّى الأشياء المكسورة" [6] ، و " فاصلة إيقاعات النمل "[7]، و غيرها.

فهـذه العنوانات تحمل من (الفتنة) و (سحر العنوان) ما يؤهلها للرقي فـي معارج الشعرية المراوغة، التي يحتاج معها المتلقي إلى صبر و أناة حتى يكشـف عـن تمنعها، لأنها تشكل انزياحًا و عدولا عن الطرائق الكلاسيكية في صياغة العنوان، بل تكاد العنونة تشكل جزءًا مهمًا يميز شعراء الحداثة.

و لمـا كـان جل الشعر، الذي يستحق اسم الشعر، لا يسلم نفسه بسهولة للقـارئ، فـإن على القارئ أن يتسلح بالكفاءة الأدبية و القرائية، و يبحث عن دلائـل غـير ممكـنة الحصر في العنوان، بسبب كثافته و افتقاره إلى السياق، و امتلاكه فضاءً أكثر اتساعًا من فضاءات العمل و أشد منه ازدحامًا.

---

(١) علي منصور، مطبوعات الكتابة الأخرى، ١٩٩٢م.
(٢) محمد عيد إبراهيم، القاهرة، ١٩٩١م.
(٣) محمد أبو دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٠م.
(٤) وليد منير، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٣م.
(٥) إبراهيم الخطيب،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،١٩٩٦م.
(٦) مصلح النجار، عمان، ١٩٩٧م.
(٧) محمد عفيفي مطر، دار الشرقيات،١٩٩٣م.

و فـــي ضـــوء هـــذه الحقيقة، ربما كان من الأجدى للناقد ألا يبحث عن الاتساق بين العنوان و النص، بل عليه أن يبحث عن الانسجام من خلال فاعلية الـــتأويل. و أية ذلك أن الانسجام أعم من الاتساق، كما أن البحث عن الانسجام تجـــاوز يدل على عقلية تتحرك في فضاء واسع، بينما يغدو البحث عن الاتســاق فـــي لغة الإبداع الأكثر حداثة، نوعا من الاحتواء الذي يقيد من حرية التفكير. و يلزم بالبحث عن معطيات مفروضة سلفا. إن على الناقد أن يبحث فيما وراء العـــنوان، ومـــا فـــوق العنوان وما تحته، بحثا عن الدلالات المغيبة، ومحاولة تسويغها، لأن النص في النهاية يقترح علينا معاني، ولا يعطيناها. وسنأخذ مثلا على مراوغة العنوان ديوان "**شيء كالظل**" للمغربي عبد الرفيع الجواهري.

-٢-

يمتاز بعض المبدعين بقدرتهم على المراوغة في عنواناتهم، فترى العنوان يحمل من المكر والمراوغة ما يؤهله للرقي في معارج الشعريّة. وإذا كان ذلك يصـــدق علـــى كثير من عنونة الشعر الحديث، فلعله يصدق أكثر على عنوان ديـــوان الشاعر المغربي عبد الرفيع الجواهري "**شيء كالظل**"[١]. فالعنوان بدءا، بلـــه قصائده أو نصوصه، مراوغ ومكر وساحر، والواحد والثلاثون نصا، التي هي عدّة الديوان، ماكرة وفاتنة أيضا، أو ليس الإبداع مكرا؟!

(١) عبد الرفيع الجواهري، شيء كالظل، مراكش، دار تينمل، ١٩٩٤م.

لقد كتب عنوان الديوان، وكذلك نصوصه، بمتعة وسحر وفتنة هي سرُّ هذا المكر الذي أشرت إليه، هي سرُّ هذه المراوغة التي يمتلكها. كلُّ نص في "**شيء كالظل**" ساحرٌ وفاتنٌ ومراوغ، بل ومتفرِّد بالمكر إخلاصاً للعنونة، مكر اللغة الشعرية التي تقول وتقول، وفي الوقت نفسه تتركنا نكتشف خفيَّ ما لا يقال، ونبحث عن خفيِّ النص، أو كما يحلو لباحث أن يقول:

"شيء كالظل عنوان عتبة للمتاهة، أو عنوان عتبة المتاهة الكبرى، المتاهات الكبرى التي تولدُ وتنمو وتتعملق في ثنايا النص، أي نص، في ثنايا النصوص، كل النصوص التي تتحول إلى طيّات نصيّة يصعب أن نحدد هويتها ونسيجها"(١).

فالعنوان "**شيء كالظل**" مراوغ ؛ فـ "**شيء**" نكرة فما هو؟ والكاف أداة تشبيه، و "**كالظل**" كلها وقعت في مقام الوصف للنكرة محاولة تخصيصها، ولكن العنوان بقي ناقصاً لا خبر عنه، فبقي مدعاة للتساؤل، وهذه أول علائم المراوغة في العنوان!

ولو استعرضنا كلمة "**الظل**" في لسان العرب لوجدنا ما يلي:

[الظل إنما هو ضوء شُعاع الشمس دون الشُعاع، فإذا لم يكن ضوءٌ فهو ظلمة وليس بظل. قال: وسواد الليل كله ظلٌّ. وظلُّ الليل جُنْحُهُ، وقيل: هو الليل نفسه. قال أبو الهيثم: كل ما لم تَطْلُعْ عليه الشمس فهو ظل].

فالعنوان يشكل متاهة؛ إذ "**شيء**" مستوى من المتاهة تكمن في مستوى التنكير، و "**الظل**" مستوى أخر من الخفاء، و"**شيء كالظل**" مستوى ثالث يوقعنا في حيرة السؤال، بل في متاهة اللغة التي تعكس انكسارات الحياة عبر انكسار

---

(١) بشير القمري، مجازات مقاربات نقدية في الإبداع المعاصر، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٩م، ص٤٦.

اللغة. فإذا تركنا العنوان ومراوغته ودخلنا نقرأ بعض عناوناته الفرعية، ووقفنا أمام هذا النص بعنوان "**صورة نملة**" فماذا يقول:

"دبّت في جسم النخلة نملة

سقطتْ

نهضتْ

أحسّتْ بقلبي يتململْ

سقطتْ

نهضتْ

فتذكرتْ بلادي"[1].

ما هذه صورة نملة، ولا ذلك جسم نخلة، إنها صورة الوطن الذي يتململ، أو يستململ، ويشدّنا عبر عدول اللغة وانزياحها إلى تاريخنا، ويفتح عيوننا على الواقع المهيض، واقع التشظي والانكسار الداخلي تبعاً لانكسار الخارج.

ولعل هذا النص المعنون بـ "**النشيد البيروتي**" يؤكد ما أذهب إليه، يقول، والخطاب لبيروت:

إني أراك بعين العُراة

أرى فيك ما لا تراه العيون

أرى فيك فاس وتطوان

كلَّ دماء المدن"[2]

---

(١) شيء كالظل، ص١٦.
(٢) شيء كالظل، ص٥٨.

أترى هذه المراوغة، بل هذه الشعرية المراوغة، حيث لا يرى في بيروت وبطـوان وفاس غير "العري" وغير دماء المدن وغير "الجوع"، ولكنه يراوغ، والأصح أن عنوانه يراوغ، قبل أن يوصلك إلى ما يريد قوله.

ولعل هذا النص الذي منحه عنوان "نص مراكش" يؤكد الفكرة السابقة من رؤيـة الشاعر "فالجوع يغنّي" و"الأقدام العارية تقفز"، و"حمدان يلاعب ثعباناً"، وكلها على التوسع والانحراف الأسلوبي والمراوغة، يقول:

"هاهم في أحشائك يختلطون

ولداناً ونساءً ورجالا

سقائين، حُواةً ورواةً

هاهم يفتاتون الجوع

هاهو ذا الجوعُ يغنّي

أقدامٌ عاريةٌ تقفزُ ترقصُ

(حمدانُ) يلاعبُ ثعباناً

(حمدانُ) يلاعبُ قرداً

قتل الزيرُ مئاتِ الفرسان"(١)

هـذه لغةٌ ماكرةٌ مكر العنوان، مراوغة مراوغته، ووحده الشعر، يرضينا عـندما يكـون مراوغاً، عندما يورّط القارئ وينقله عبر المتاهة ومفازتها التي يرسـمها الظـل، الظّل كاحتمال لكينونة تموت وتحيا ثمّ تعود إلى الموت، إلى موتها، في متاهة الشاعر، حيث يستعيدها موزعة بين الموت والحياة، في رمق جنائزي(٢).

---

(١) شيء كالظل، ص ص٨٥-٨٦.

(٢) انظر: بشير القمري، السابق، ص٤٨.

ومثلما عنوان الديوان متاهة، فإن السواد متاهة أخرى، بل هو متاهة المتاهات، أو ليس السواد، في ثقافتنا، علامة الفجيعة، فجيعة الذات بفقدان ذاتها، أو بفقدان عزيز عليها، أو بفقدان وطن؟ ثم أليس السواد علامة النجاة والهروب من الموت حسب أمل دنقل؟ وكيف إذا كان السواد محفوراً في الذاكرة؟ هنا ينقل السواد ظلّ الأشياء أو ظلالها كما في هذا النص الذي عُنون بـ "**حفريات في ذاكرة رجل اسمه مسعود**"، وأرجو ملاحظة مفارقة الاسم "مسعود" يقول:

" يشربُ مسعودٌ قهوته ويدخّن

يشربُ كأس كآبته ويدخّن

هو طعمُ القهوة

هو طعمُ الأيام

وطن حُرّ

وطن في كأس القهوة يجهشْ

يشرب مسعودٌ دمعا أسود

ويصيح النادل: قهوة

ولمسعود عادته السوداء

كأسٌ أسود

وسجائرُ سوداء"(١)

وبعد، أفما زال العنوان يقول النّص، أم ما زال النّص يقول العنوان؟ هو ذا "**شيء كالظل**"، هو هذه الكآبة التي يشربها مسعود، هو طعم الجوع يغنّي، هو طعم الأيام المرّة، طعم الجوع الأسود، لون الكأس الأسود، هو وطنٌ في

---

(١) شيء كالظل، ص ص٩٩-١٠٠.

كأس القهوة يجهش، هو جينيالوجيا الرؤية التي تكثف الحمولة الدلالية من خلال المبنى الرمزي ومن خلال العنوان الماكر والمراوغ والساحر والفاتن!

العنوان نصاً / النّص عنواناً

" فصل المبتدأ المؤخر " /محمد عفيفي مطر.

وأبدأ بالعنوان قبل الولوج إلى النص، فماذا يثير لديّ عنوان قصيدة محمد عفيفي مطر "فصل المبتدأ المؤخر" من ديوانه "رباعيات الفرح"، في محاولتي تفكيكه؟

العنوان كما هو واضح لديّ يمكن أن يكون فصلاً في كتاب من كتب النحو العربي. فالشاعر يتكئ بدءاً على موروث ثقافي عربي في باب النحو، وهنا سيبدو لي العنوان نثريا جدّا، قد أمرُّ به في كتب النحو فلا يثير لديّ أيّ تساؤل! بيْد أن مجرّد نقله من كتب النحو إلى وضعه عنوانا لقصيدة يكسبه لديّ اختراقا أو وثبة أو انزياحا باتجاه الشعر، ومن ثم باتجاه الشعريّة، حيث أصبح العنوان هنا نصا موازيا، ذا وظيفة رمزية ودلالية غير إبلاغية. بل أصبح شيفرة دالة، يحمل بُعدا تناصيّا. وصحيح أنه يحيل إلى مرجعية نحوية، ولكنه سرعان ما يكسر هذه المرجعية تماما بعد وضعه عنوانا لقصيدة، وهذه أول علائم شعرية العنوان، وهذه واحدة. أما الثانية فلو حاولنا تفكيك العنوان فإننا نقع على ثلاث كلمات هي: (فصل، المبتدأ، المؤخر).

وبمحاكمة هذا (العنوان/النص) نحويا، نجد أوّلا أن (فصل) وقعت خبرا لمبتدأ محذوف تقديره: (هذا فصل المبتدأ المؤخر)، وإذن فالجملة يغيب عنها المبتدأ أوّلا. ثم نأتي إلى كلمة (فصل) فهل أراد بها معنى (الفصل الأول) من فصول أخرى غيّبها، وأن هذا الفصل ليس الأخير أيضا. ونأتي إلى إشكالية أكبر تتمثّل في (المبتدأ المؤخر). فالمبتدأ حقه الصدارة والتقدّم في الجملة العربيّة، فلماذا يؤخر؟ ألم يكتسب اسمه أصلا من دلالته المنطقية لأنه ابتُدئ به الكلام، وهو أصلا فاعلٌ في المعنى؟ وإذا كان مبتدأ بالفعل، فلماذا يؤخر؟ هل يريد الشاعر أن يعبّر عن بنية فكرية متلبسة ببنية ذهنية؟ بمعنى هل أراد أن يعرّي هذه البنية الذهنية، التي يمتلكها أهل العربية، في تقديمهم ما حقه التأخير،

وتأخيرهم ما حقه التقديم، ويشير إلى أنها بنية مندغمة حتى في أبسط معارفهم، وهي من ثمّ منسجمة مع سلوكهم الاجتماعي والسياسي ونظمهم الفكرية؟!.

إن قراءة العنوان بوصفه نصا موازيا لا تشفي غليل الباحث للوصول الى يقين بشأنه، فالعنوان كما لاحظنا ذو حمولة فكرية هائلة، وإذن فلا مندوحة من أن نفزع إلى النّص، بوصفه بنية دلالية تمتلك سياقا، ربما يكون دالا على العنوان، وتسمح لنا بأن نفسر العنوان من خلال النّص، ثم نفسر النّص من خلال العنوان! ومن هنا يتساءل الباحث: من يفسّرُ من؟ والجواب كلٌّ منهما يفسر الأخر، فلنحاول. يفتتح الشاعر قصيدته بعد العنوان، بقوله:

استفاق السيّدْ بغتة الرؤية في نفسه وفي الأفاق

قال أفليست الأرض واسعة والبلاد مسرى ومقيل !

فخرج من الدّمع ولبس إحرام الجماعة

وتمنطق بوعي دمه وشهوة الشهادة وقوة

الفطرة العارية من كل كسب واستباق

تلك ولادةٌ يعرف طعم زنجبيلها ونكهة

قهوتها وسليقة الأحاديث المرسلة.

لو قرأنا هذه الأسطر الشعرية قراءة حقول دلالية، لوجدنا ما يلي: [السيّد استفاق بغتة، يمتلك رؤية، أدرك أن الأرض واسعة، خرج من بكائه، (الدمع)، لبس إحرام الجماعة، تمنطق بوعيه، أقبل على الشهادة، لديه قوة الفطرة، لا يريد كسبا ...].

وإذن فهذا (السيّد) خارج على جماعته، ثائرٌ يحمل دمه على كفه، فكأنه مولودٌ جديد بعد أن استفاق. وكما المولود الجديد يندهش لكل شيء يراه حتى يألفه فيصبح عاديا، نظر السيّد مندهشا لهذه الجموع والأعين الشاخصة، إنه ركام الولادة، والتكوين:

جموعٌ أعينٌ شاخصة

وموجٌ يعلوه موجٌ هو الهاجس المنتشر

صخبٌ واصطفاقُ رايات ورغوةٌ من بهجة

الألوان هو النبأ العظيم المتفلت من

حدود الكلام وشبكة الصياغة الفاصلة

قالت له صاحبته: عمَّ يتساءلون؟ ".

نلاحظ هنا أن جواب السؤال تقدّم على السؤال، من خلال استحضار النّص القرآني (عمّ يتساءلون) وكان الجواب (عن النبأ العظيم) قد تقدّم. ومرّة أخرى يتقدّم ما حقه التأخير، ولكن هذه المرة بالاتكاء على النّص القرآني. واستخدام النّص القرآني هُنا، وبعد قليل، له دلالاته التي سأتحدث عنها.

ولكن لا بُدَّ من ملاحظة شيئين في هذه الأسطر الشعرية.

الأول: أن السيّد يقف حائراً أمام هذه الجموع والأعين الشاخصة، وهذا الموج والصخب، فهو يبحث عن مصير آخر للإنسان على هذه الأرض، مصير يمّاز بخصوصية ما.

والثاني: أن صاحبته تشاركه في فكره ورؤيته، وهي مؤمنة بخروجه على قومه.

ثم يأتي جوابه على سؤالها مرّة ثانية:

"لقد مكر الذين من قبلهم فأتى اللهُ

بنيانهم من القواعد فخرَّ عليهم السقفُ

من فوقهم وأتاهم العذاب من حيث لا يشعرون".

فالشاعر هنا يتكئ على النص القرآني، ويستحضر حادث النبوّة بوصفها فاعلية مغيّرة، رامزاً إلى السيّد وإصراره على التغيير. وهنا تستشعر صاحبته بعضاً من حزن يتسلل إلى نفسه لعدم ثقته بالناس، فتقول:

لا تحزن ... أفليست الأرض واسعة!

ومرّة أخرى يلجأ السيّد إلى القرآن يستفيد منه ويتناص معه:

قال: فليسقط ما استعلوا به وملكوا الأرض

وليدمدم عليهم غضب الشعب بما أجرموا.

قالت: عذبك صوت آبائك فاسمع لهم سَمْعَ الطاعة

وإنهم لرادّوك إلى معادٍ هو طعم القهوة

ونكهة الهيل وشميم الحطب في نار القبيلة.

وهكذا تعود الولادة لتمارس سلطتها على "السيّد"، حيث هناك إصرارٌ من آبائه على إعادته إلى نار القبيلة، وطعم القهوة، ونكهة الهيل ...

وواضح أن هذا المقطع يشير إلى عدة أمور منها:

١. إن هذا السيّدَ خارج على جماعته الذين يحاولون إعادته إلى صوت آبائه.

٢. إن هذا السيّدَ الخارج أو الثائر صاحب فكر تجاوزي يؤمن بالتغيير، ويمتلئ بالمجاز، كما سيتضح أكثر في المقطع اللاحق.

٣. إن خطاب هذا السيّد ليس خطاباً تقليدياً، وإنما هو خطابٌ مميّز يتكئ على القرآن، بل يكاد تناصُّه مع القرآن يشكل ملمحاً أسلوبياً واضحاً، يبعث في القصيدة نوعاً من التجلّي الإشراقي.

٤. والأغرب من ذلك أنه يحاول الاتكاء على القرآن للتعبير عن موقف قومي أو ثوري أو إنساني، بوصف الإنسان سيّداً للوجود، فكأنه يستغل المرجعية الدينية والتاريخية، بما هي فاعلية مغيّرة، للتعبير عن طروحاته التقدمية، أو الخروجية ، إذا جاز التعبير ، كما في قوله:

وليدمدم عليهم غضب الشعب بما أجرموا(١).

إن الفكـــر الثوري الذي يحمله السيّدُ هو الذي جعله يستحضر حادثة النبوة ، بوصـــفها فاعلـــية مغيّرة، تمتلك الصدق والكلمة والوعي والرغبة في التضحية والشهادة. وهو يدرك أن كل دعوة تحتاج إلى أدوات وتضحيات، كذلك صاحبته تدرك ذلك، حيث تقول له:

فأحكم عقدة الكلمة وامتلئ بالمجاز

فيجيب:

قال: فإن لم تفضْ بي الأرض خرجت عليها

ورفعت من خوائل المجاز ما يعرفني بهِ أصحابي وأعرفهم.

فإذا جاء الوقت امتلأت بنا الشعاب.

لقـــد مـــيّزتْ هذه الخطوط للإشارة إلى ما أردت استنتاجه وهو: أن السيّد صـــاحب فكـــر ثوري إن لم تتسع له الأرض، فسيثور عليها رغبة في إحداث التغيـــير. ومـــن هنا ستبدأ أو بدأت ولادته الحقيقية بعد أن استفاق بغتة الرؤية. ولعـــل هذه الولادة الجديدة التي (استفاق عليها السيّدْ) بعد سبات عميق هي التي تفسر العنوان، فهو المبتدأ المؤخر، بما يمتلك من وعي ورغبة في التغيير، وعدم استســـلام لكـــل من أحكم الكيد، لإبقاء الظلمة، ومنع النور، الذي عماده الكلمة والمجـــاز. ولمـــا كـــان السيّدُ صاحبَ دعوة، فإنه سيلقى ما يلقى من العنت في إشاعة دعوته، فحين تسأله صاحبته:

فهل مُبْتَرّ أنت ما أحكموا من كيد مهما تكن

الظلمة فولاذا صرحا ممرّدا.

فيجيب بآية قرآنية أخرى:

---

(١) هنا نستحضر الآية الكريمة (فكذبوه فعقروها فدمدم عليهم ربهم بذنبهم فسوّاها، ولا يخاف عقباها)، سورة الشمس، ١٤، ١٥.

لو كان عرضا قريبا وسفرا قاصدا لاتبعوك".

- **وهكذا تنتهي القصيدة.**

وعـودة إلى العنوان لفهم دلالته، وإلى علم النحو وتأخير المبتدأ. فالأصل فـي المبتدأ أن يتقدم على الخبر، ومن الحالات التي يجب فيها تأخير المبتدأ أن يقع المبتدأ نكرة. فنقول:

في بيتنا رجلٌ. ولا يصح: **رجلٌ في بيتنا.**

إلا إذا وصـفنا الـنكرة، وعـندئذ يكـون الوصف بمثابة التعريف لأنه تخصيص.

ولما كان السيد صاحب فكر ورؤية لم يشعهما بعد، لأنه استفاق بغتة، فهو غـير معروف وفكره كذلك، أي **(نكرة)**، وبعد أن تكتمل شروط تعريفه، أي بعد أن تكتمل شروط حمله عبء التغيير، وبعد أن تعرفه جماعته وتمتلئ الشعاب به وبأصـحابه ممن يؤمنون بفكره، فتعم دعوته، عندها يصبح السيد مبتدءا مقدّما، ويعـود كل شيء إلى نصابه. وبهذا تتضح جدلية العلاقة بين العنوان والنص، فكـأن النص غدا عنوانا والعنوان غدا نصا في دلالة كل منهما على الآخر، أو كمـا قـال جـيرار فينيه(Gerard Vigner): "إن العنوان والنص يشكلان بنية معادلية كبرى: **العنوان: النص**"[1]. وهنا نجح النص باتكائه على موروث ديني وتاريخـي يتمثل في استحضار بعض الأحداث المفصلية في التاريخ الإسلامي، ومسـتثمرا بعـض القـيم في القصص القرآني والتاريخ، في التعبير عن فكر صاحبه، ونجحت العنونة في أن تقود إلى النص.

---

(١) انظر: حمداوي، السابق، ص١٠٧.

سندباد يمني : عنوانٌ للإيديولوجيا

ثمــة ظروف موضوعية برزت في عالمنا العربي، يضاف إليها ظروف ثقافية أو تثاقفية أخرى، ولدت وعياً لدى المبدعين، يمكن أن نطلق عليه "**الوعي الشــقي**"، امــتد هذا "**الوعي الشقي**" ليلمس بريشته شعراء وروائيين ورسّامين وموســيقيين ونقاداً. وكانت كتابات بعضهم مجالاً لرصد تطوّرات الوعي على مستوى الكتابة إبداعاً وموقفاً ورؤية. وقد أعاد بعض هؤلاء المبدعين النظر في مفهوم الكتابة نفسها، فلم يعد مهماً ذلك البحث الدؤوب عن الصيغ الكلاسيكية في التعبير، أو البحث عن الكلمات ذات البذخ العالي، أو التأنق اللفظي الكلاسيكي، ممــا دفعهم إلى إعادة النظر حتى في طرائق تعبيرهم، وطرائق توظيف الرمز وتشكيل الصورة الشعريّة، وغيرها من تقنيات الشعر والسّرد على حدٍّ سواء.

ولعــلّ قراءة فاحصة لعنوان قصيدة عبد الله البردّوني "**سندباد يمني في معهــد التحقــيق**"، بما يحمل من تناقض واضح بين (السندباد) الذي يرتبط في أذهاننــا بالرّحيل والسفر ومن ثم العودة إلى موطنه، وبين (معهد التحقيق) الذي يشــي بالتكبيل وفقدان الحريّة، تدلنا على إيديولوجيا العنوان، وإيديولوجيا الرّمز الثقافي.

فالعــنوان، بدءاً، يجمع بين هذين المنحيين المتباعدين في الواقع: فنصف العــنوان (سندباد) يشير إلى أسطورة باتت معروفة للقارئ، ذلك السندباد الذي وصفه بأنه يمني فخصّصه، وأنزله في مكان يمنيٍّ أيضاً. وقد يستطيع أي شاعر عربي أو مواطن عربي أن يعطي هذا السندباد المقصود هنا صفة بلده ويصدق علــيه الوصــف. البردّونــي يــأخذ من رمز السندباد نصفه القائم على السفر المتواصل، بحثاً عن مصير حرٍّ أو بحثاً عن استقرار مفقود، ليضع نصفه الثاني فــي (معهد التحقيق)، بل أكاد أقول ليضع السندباد كلّه في معهد التحقيق، وإذن فهو لم يعد سندباداً. وحين نصل إلى نصف العنوان الثاني (معهد التحقيق) نجدنا بــإزاء مصــادرة أخــرى للسندباد من قبل نظام استخباري (عربي/يمني مثلاً)

. متطوّر (بدليل معهد)، ولديه تقنياته المطوّرة (تطويرا سلبيا طبعا)، لأنه بدلا من استحداث معاهد جديدة لتعليم الفكر والفلسفة والفن والتكنولوجيا، كما لدى غيرنا من الأمم، فإن الأمر هنا بالضد تماما. وهنا يستحضر العنوان الحاضر الغائب بسهولة، وهو ما أشرت إليه قبل قليل من اهتمام الأمم الأخرى بفتح معاهد للدراسات العلمية والفكريّة والتكنولوجية... الخ.

وإذن فرحلة هذا السندباد اليمني العربي، إن شئت، بحثا عن مصير حر، لا تتوّج بتحقيق حلمه، وإنما تتوّج بفتح معهد أكاديمي يستخدم أحدث أساليب التحقيق. فالعنوان متورط في الإديولوجيا، ولا تثريب عليه في ذلك، فهو يطرح مشكلة الحريّات العامة المستلبة ليس من المواطن اليمني فحسب، بل هو نموذج للمواطن العربي من المحيط إلى الخليج. ولكن هل استطاع هذا الصرح الاستخباري الأكاديمي أن يطوّر من أساليبه وتقنياته في التحقيق؟ وهل نجح في تحقيق العدالة؟ وكيف ذاك، إذا كان التحقيق أصلا ضد الحريّة والعدالة وضد الأكاديمية؟ أو يمكن لمحقق مهما تسلح بالمعهد أو بالجامعة أن يُنصف سندبادا مثقفا يبحث عن مصير حر؟ إننا حين ندرس القصيدة نجد أن المعادلة غير متكافئة البتة، فالمحقق أو المحققون يفتقرون إلى أبسط قواعد الثقافة في الحوار، وفي ما هو أبعد من الحوار، حيث هم من نفس طبقة المحقق معه فقرا وحاجة وعوزا إلى لقمة (العيش/الخبز) اسمعه يقول:

كما شئت فتّش ... أين أخفي حقائبي ... أتسألني مَنْ أنت؟... أعرفُ واجبي
أجبْ، لا تحاولْ، عمركَ، الاسم كاملا ... ثلاثون تقريبا.. (مثنّى الشواجبي)
نعم، أين كنت الأمس؟ كنتُ بمرقدي ... وجمجمتي في السجن في السوق شاربي
تحدّيتَ بالأمس الحكومة، مجرمٌ ... رهنْتُ لدى الخبّاز، أمس جواربي
من الكاتبُ الأدنى إليكَ؟ ذكرْتُهُ ... لديه كما يبدو، كتابي وكاتبي
لدى مَنْ؟ لدى الخمّار، يكتبُ عندَه ... حسابي. ومنْهى الشهر. يبتزُ راتبي
قرأتَ له شيئاً؟ كؤوسا كثيرةُ ... وضيّعتُ أجفاني لديه وحاجبي

ألـم أقل إن الحوار غير متكافئ؟! فكل ما يتقنه أساتذة معهد التحقيق هو حفظ الملفات واستحضارها عند الحاجة، وليت في هذه الملفات شيئا ذا قيمة، فإن ما يحفظونه فيها شيء تافه مهملٌ من قبل صاحبه:

لدينا ملفٌ عنكَ .. شكرا لأنكم تصونون، ما أهملته من تجاربي

فصاحبنا المثقف كان نائما بالأمس، وجمجمته (عقله) في السجن لشدّة ما يهلوس خوفا من السلطة، وشاربه (مدعوس عليه) في السوق، وهو فقير وجائع بدلالة رهن جواربه لدى الخبّاز، وهربا من هذا الواقع يلجأ إلى الخمّار ليقرأ له كؤوسا وليس قصائد، ويضيّع لديه ما تبقى من عقله. وهكذا يستمر الحوار غير المتكافئ وتتبادل الضمائر أمكنتها، ويتبادل المحقق والمحقق معه الأسئلة بسخريّة واضحة، وفاضحة، هكذا:

أما كنتَ يوما طالبا؟ ..كنتُ يا أخي وقد كان أستاذ التلاميذ طالبي

قرأتُ كتابا مرّةً، صرتُ بعدَهُ حمارا، حمارا لا أرى حجم راكبي

فالقراءة تأخذ مدلولا سلبيا عند المحقق، كيف لا، وقد كان طالبا، بل كان طالبُهُ أستاذ التلاميذ! أترى هذه العنجهية في تصوير حقيقة نفسه؟ . ولكنه يطوي هذه الصفحة بسرعة، ليصل إلى ما يريد فيسأل:

وماذا عن الثوار؟ حتما عرفتهمْ! نَعَمْ. حاسبوا عني، تعدّوا بجانبي

وماذا تحدثتم؟ طلبتُ سجارة أظنّ وكبريتا..بدوامن أقاربي

شكونا غلاء الخبز.. قلنا ستنجلي ذكرنا قليلا..موت (سعدان ماربي)

إن مصيبة هؤلاء المحققين ليست بأقل من مصيبة المحقق معه، فهم أقارب وأهلٌ، وهم يعانون من المشكلة نفسها (الفقر، والجوع)، وهم يعانون من فقد الأحبّة (سعدان ماربي)، ولكنهم يصرّون على إكمال التحقيق إخلاصا لمهنتهم، فيواصلون، بعد لحظة التعارف والالتقاء في الهم الواحد، التحقيق ليعرفوا مكان الثوار، ويستمر صاحبنا بإجاباته الساخرة وغير المعقولة.

وحين خرجتمْ، أين خبأتُهم، بلا مغالطةٍ؟ خبأتُهم في ذوائبي

لدينا ملفٌ عنك...شكراً لأنكم تصونون ما أهملتْهُ من تجاربـــي

لقد كنتَ أميّا حماراً وفجاءة. ظهرْتَ أديبا..مذ طبختم مآدبـــي

خذوه..خذوني لن تزيدوا مرارتي دعوه..دعوني لن تزيدوا متاعبي

إنّ لعبة الضمائر وتبدّلاتها هُنا تستحضر العُنوان وتفضحه، وتؤكد أننا في مكان للتحقيق، هكذا:

س: أجب

س: من أنتَ؟

س: أين كنتَ؟

ج: كنتُ بمرقدي/جمجمتي في السجن/شاربي في السوق

س: تحدَّيتَ الحكومة؟

ج: رَهَنْتُ جواربي لدى الخبّاز!

س: من الكاتبُ الأدنى لديك؟

ج: ذكرْتُهُ.

س: ماذا قرأتَ له (للخمّار)؟

ج: قرأتُ كؤوسا، وضيّعتُ أجفاني لديه وحاجبي.

والخُلاصة: لدينا ملفٌ عنك!

ج: شكراً لأنكم تصونون ما أهملته من تجاربي.

وعودٌ إلى الأسئلة والأجوبة:

س: أما كنتَ...؟

ج: كنتُ..

س: وماذا عن الثوار؟

ج: تعدّوا بجانبي.

س: وماذا تحدّثتم؟ طلبْت سجارة وكبريتا.

ثمّ تتوحد الضمائر ليتحدّث الجميع المحققون والمحقق معه، هكذا:

شكونا غلاء الخبز: قلنا ستنجلي ذكرنا قليلا...موت (سعدان ماربى)

ولكـن التحقـيق لـم يتوقف عند هذا الحد، بل يعود المحققون لممارسة ضغطهم وإكمال أسئلة التحقيق:

س: أين خبأتهم؟ (يقصد الثوار) ج: خبأتُهم في ذوائبي!

والنتيجة يقـول المحقـق: **خذوه**... يجيب صاحبنا: **خذوني** لن تزيدوا مرارتـي، يقـول المحقق: **دعوه**.. يجيب صاحبنا: **دعوني** لن تزيدوا متاعبي! فالنتيجة واحدة حيث تفقد الضمائر قيمتها ويصبح الخطاب عبثا.

وإذن فقد تخلف المعهد في تحقيق مهمته، ورجح عقل هذا المثقف الجائع، (السندباد) فهزم المعهد وأساتذته، وكان أكثر إقناعا منهم حتى في سخريته، وهذا المعهد الذي أنشئ لقمع الحريات بات يعلّم، عن غير قصد منه، حتى (الحمير)، فقـد أصـبح هذا الذي وصفوه بالأميّة واعيا أديبا بفضل هذا المعهد بدليل (مذ طبختم مأدبي). فهو يردُّ عليهم التهمة بالجهل بأقسى منها، دون أن يتزعزع او يتلعثم أو يتراجع، ليظل المعهد، معهد التحقيق، يواصل مهمته في حفظ الملفات، ويظـل السندبادُ يواصل رحلة البحث عن مصير حُر، مخلصا للشق الأول من عنونته " سندباد يمني "، و ضاربًا عرض الحائط بـ " معهد التحقيق ".

مفارقة العنوان / عنوان المفارقة

تتجلى المفارقة ظاهرة أسلوبيّة بارزة في الشعر العربي بعامّة، وفي الشعر الحديث منه بخاصّة، وتسهم في بنيته الشعرية بشكل لافت، فتحوّل الواقعي المألوف إلى خيالي بغية الوقوف على ما تحجّب واستتر من هذا الواقع، أو الوقوف على ما انكسر منه رغبة في تصحيحه أو تجاوزه، أو إمعانا في تعريته.

ويتحول النص، عبر المفارقة، من واقع حقيقي معيش إلى واقع لغوي يفضح ويعرّي ويغمز ويتهكم، فيصير الواقعي كأنه أسطوري لا معقول، أو يصير اللامعقول الأسطوري واقعا. وعبر المفارقة يرتقي الشعر في قول الرّاهن ليس تقريرا أو إخبارا، بل إيحاءً طافحا بالدّلالات الحافّة والمتخيلة، ويتقاطع المعقول واللامعقول.

ولعلّ أحمد مطر في "**لافتاته**"(١)، يجسد، بل لعله الشاعر الأكثر تجسيدا لهذه المفارقة بدءا من عنونته قصائده، ومرورا بتجسدها النّصي، وانتهاء بخواتيم قصائده التي تطيح بعنونته، بل وتطيح بكل توقعات القارئ المتلقي.

وبدءا بعنوان الديوان نفسه "**لافتات**"، يكتشف القارئ تلك الرغبة الواعية أو الضمنية من لدن الشاعر في لفتنا إلى العنوان، فاللافتة في أحد معانيها هي عنوان، والعنوان في أحد معانيه هو لافتة. والعنوانات أو اللافتات تشير إلى نفسها داخل الديوان بأنها لافتات أو عنوانات مفارقة. والمفارقة، هنا، ليست تشكيكية فحسب، وليست التزاما واعيا، ويقظا ودائما فحسب، بل هي منفتحة على مناح: سياسية، وفكرية، وفنية، وموقفية، إنها مفارقة كونية عامة ضحيتها

---

(١) أحمد مطر، لافتات، الطبعة الأولى، ١٩٨٤م.

الإنسان أو الفرد وحده. وهي بما هي كذلك فلا مندوحة من أن يكون أثرها مزيجا من الألم والتسلية يعقبه تحديد الموقف من الأشياء[1].

وتتجلى هذه المفارقة التي يحدثها أحمد مطر ليس في العنوان فحسب، بل في الفكرة والصياغة والتشكيل الذي يمنح الشعر هديره، ويفتح الكلام على أبعاده الرمزية[2]، فتحمل دوال العنوانات مدلولات عكسية تماما، ويتحول عنوان مثل "**يقظة**" ،مثلا إلى أن يكون دالاً على النوم، وتصير **العدالة** دلالة على الظلم، و**النهمة** تعني البراءة. ويغدو عنوان "**خطاب تاريخي**" مفرغاً من معناه فهو خطاب ساذج وسخيف أي (غير تاريخي)، وهكذا دواليك.

ولعلَّ هذه النماذج من عنونة الشاعر، التي سأسوقها تدل على ما أذهب إليه، من مفارقة العنوان لمرجعه:

نموذج ١

يقظة

"صباح هذا اليومْ

أيقظني منبّهُ الساعة

وقالَ لي يا ابنَ العَرَبْ

قد حان وقت **النَّوم**"[3].

---

(١) انظر: د. سي. ميويك، المفارقة وصفاتها، ت: عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، ص ١٩، وبسام قطوس، المفارقة في متشائل إميل حبيبي، مؤتة للبحوث والدراسات، ١٩٩٢م.

(٢) انظر: محمد لطفي اليوسفي، كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار سراس للنشر، ١٩٩٢م، ص١٩٦.

(٣) لافتات ١، ص١٣.

نموذج ٢

عدالة

يشتمني
ويدّعي أن سكوتي
مُعلنٌ عن ضَعْفِه!
يلطمني
ويدّعي أن فمي قام بلطم كفِّهِ!
يطعنني
ويدّعي أنّ دمي لوّث حَدَّ سيفِهِ!
فأخرجُ القانونَ من مُتْحَفِهِ
وأمسحُ الغُبارَ عن جبينه
أطلبُ بعضَ عَطْفِهِ
لكنّه يهربُ نحو قاتلي
وينحني في صَفِّهِ!
لا تندهشْ
مَنْ يملكُ "القانونَ" في أوطاننا
هو الذي يملك حَقَّ عَزْفِهِ!" (١)

---

(١) لافتات، ص١٥.

نموذج ٣

التهمة

كنتُ اسيرُ مُفردا
احملُ أوراقي معي
ومنطقي ومسمعي
فازدحمتْ
من حولي الوجوه
قال لهم زعيمُهم: خُذوه
سألتهم
ما تهمتي؟
فقيل لي:
تجمُّعٌ مشبوه!

نموذج ٤

خطاب تاريخي

رأيتُ جُرذا
يخطبُ اليوم عن النظافة
ويُنذر الأوساخ بالعقابْ
وحولَهُ
... يصفقُ الذُبابْ"(١)

---

(١) نافذات، ص ١٧.

نبوءة ١:

"اسمعوني قبلَ أنْ تفتقدوني
يا جماعة
لستُ كذابا..
فما كان أبي حزبا
ولا أمّي إذاعة
كلُّ ما في الأمر
أنّ العبْدَ
صلّى مُفردا بالأمس
في القدس
ولكنّ "الجماعة"
سيصلّون جماعَة!" (١)

واضح أن العنونة لدى أحمد مطر مثيرة للتساؤل، فأمام خمسة نماذج سقناها له نستطيع أن نجزم بأن عنونته تقوم على هذا الحس المفارقي، وعلى هذه السخرية المرّة، فوحده عنوان "**نبوءة**" من خمسة عنوانات كان يقول المضمون، ولكن العنوانات الأربعة تحيل في النص الشعري إلى نقائضها تماما هكذا:

يقظة = نوم

عدالة = ظلم

---

(١) لافتات، ص١٩.

النتيجة = براءة

خطاب تاريخي = خطاب غير تاريخي / او خطاب لا تاريخي.

نبوءة = نبوءة

إذن وحدها النبوءة: نبوءة الشعر هي التي تصدق على العنوان وعلى المتن، وأما العنوانات الأربعة الأخرى فتقوم بعملية تمويه وقلب للوقائع، وتفارق مرجعيتها.

هكذا يبني الشعر علاماته اللغوية عبر العنونة المفارقة، حاملاً معه الدلالات الساخرة، التي يبعثرها العنوان شظايا، ليبني منها الكلام الواقعي من جديد، أو يعيد صياغته خلقاً مدهشاً، يجتاح ما تبقى لنا من مشاعر صامدة أمام ظلم الواقع المعيش. ووحده الشعر الحقيقي هو الذي يسوّغ هذه المفارقة ويجمّليها، فتتحول العودة التي حلم بها كل المطرودين والمُردين من أوطانهم، وحلم بها معهم كلُّ الشرفاء، إلى عودة للحزن والمرارة والأسى، ولا مشرّد يعود إلى وطنه.

إن مفارقة المضمون العنوان، واضحة في هذا النموذج، الذي يحمل عنوان "عائدون".

عائدون

"هرم الناس".. وكانوا يرضعون

عندما قال المغنّي:

عائدون

يا فلسطين وما زال المغنّي يتغنّى

وملايين اللحون

في فضاء الجُرح تغنى

واليتامى من يتامى يولدون

... ...

ولقد عاد الأسى للمرة الألف

فلا غدنا

ولا هم يحزنون!"[1]

العنونة هنا لا تحيل إلى نفسها أو إلى مرجعيتها، بل تشوّش المرجعية قصد الإحاطة بخبايا ما تخفي وراءها، لتفضحها وتعرّيها وتكشف عن زيفه، فتقول المضمر، وتضعنا وجها لوجه أمام المسكوت عنه، وتبتني شعريتها النصية متحركة من العنوان إلى النص ومن النص إلى العنوان.

(١) لافتات، ص ٤٠.

العنوان لافتة / العنوان شعار

-١-

لعلّ عنوانات معين بسيسو الشاعر الفلسطيني الذي قصر جلّ شعره على القضية الفلسطينية، والتزم مذهبا فكريا وسياسيا معروفا، وبلور مواقف في شعره، كما فعل ذلك عدد من شعراء فلسطين، تُشكّل لافتة تتراوح بين التحريض والترميز.

ولقد ترددت بعض عنوانات معين بسيسو بين أن تكون لافتات تختزل المضامين وتحتويها، وهذا ما غلب على عنوانات كثيرة لديه، أو تتعدى ذلك (في القليل النادر) إلى رمزية الشعر وإيحائيته. ونحن هنا نحاول أن نتخير من بعض عنواناته ما يؤكد ما ذهبنا إليه، دون أن نقف عند كل عنواناته.

ونذكر من العنوانات التي يبدو فيها العنوان لافتة للتحريض، تثبت الموقف السياسي النضالي، وتتوزع أصداؤه فينتشر على النص بأكمله: **لن يمرّوا، لمن الشارع، استمعوا لي، كيف لم يسقطوا، لن تدخلوا بيروت، سواعد من بارود، المعركة، المتاريس**[١]، وغيرها من العنوانات التي تكثف موقف الشاعر المناضل وتركزه في دال أو دالين للتعجيل بتقديمه وإيضاحه، ليغدو العنوان علامة على الحسم والثبات، بحيث تتحول الإشارة اللغوية إلى حقيقة نضالية ومرجع سلوكي[٢].

واضح أن المتلقي يستطيع أن يكتشف من العنوانات أن صاحبها صاحب قضية سياسية ونضالية، ويستطيع ربط هذه العنوانات بقضية الشاعر، وتاريخ

---

(١) انظر: معين بسيسو، الأعمال الكاملة، بيروت، دار العودة، ط٢، ١٩٨١، الصفحات: ٥١، ١٠٥، ٥٨، ١٥٩، ٢١٧، ٢١٩، ٣٠١، وغيرها.
وانظر: ٨٨ يوما خلف متاريس بيروت، بيروت، دار ابن رشد، ١٩٨٥، ص٦٥.

(٢) انظر: أحمد الجوة، شعريّة وقضية، دراسة في شعر معين بسيسو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ١٩٩٩م، ص ص ١٢-١٣.

القضية الفلسطينية، وما مر بشعبها من حروب وحصارات، فبعض هذه العنوانات من مثل: **لن يمروا**" تشير إلى **حصار** تل الزعتر، و **لن تدخلوا بيروت**"، و**كيف لم تسقطوا**" تشير إلى حصار بيروت ١٩٨٢م.

إن هذه العناوين التي تقرع سمع المتلقي فتقول كل شيء دفعة واحدة، هي عنوانات تكمن جماليتها في طرحها قضيتها مباشرةً من دون تزويق أو تجميل، فتعبئة الجماهير لا تحتاج إلى فلسفة جمالية خارج الموقف الذي تفرضه ظروف المتلقين، فكأن العنوان هو الذي يقود المتلقين إلى هدفه وتلقي نصه. ومن هنا يغدو العنوان شعارا أو لافتةً تعلو النص محرضة ومحفزةً وموجهةً، بحيث لا يحتاج القارئ إلى مفاوضة النص مفاوضة عنيدة حتى يكشف عما اختبأ وراءه.

ولعلّ هذا النهج في العنونة كان قد صاحب بسيسو في التعبير عن كل الهموم والقضايا العربيّة، وليس عن قضيته الفلسطينية فحسب، فنجده مثلا يكتب في العدوان الثلاثي على مصر ١٩٥٦م قصيدةً يعنونها بـ "**ارفعوا الأيدي عن أرض القناة**"، وقد وقف مع الجزائر في حربها التحريرية المجيدة ضد فرنسا، مستعيدا أشعار كلٌ من أراجون (Aragon)، وأيلوار (Eluard)، بعنوان قصيدته "**دقي يا أجراس الكومون**"[٦].

بَيْدَ أن انشغال معين بسيسو في قضيته، ومعرفته حدود ما يقال، وكيف يقال، لم يمنعه من أن يغيّر في عنونته، وألا يظل ثابتا على عنوانات تلتزم بوجه واحد من التقرير أو التحريض، بل انتقل إلى بعد ترميزي في بعض عنونته. ولعل حيرته أمام العنوان، وهي حيرةٌ تلاحق كل مبدع، هي التي دفعته إلى تغيير عنوان مجموعة له إلى (قصائد على زجاج النوافذ)، حين ترجمت إلى الإنجليزية، فقد فعل ذلك عندما تغير المتلقون، وأجاب عندما سُئل عن سبب التغيير بأنني أردت أن يحس العالم بأن الفلسطيني صديقٌ للنوافذ أيضا. وهو بذلك يقوم عن وعي بالانحياز للشعر والشعريّة، ويؤكد في تغيير عنونته أن العنونة لديه كانت لغرض دلالي يكمن في التثوير والتحريض، ولكنه أيضا يدرك

من طرف ثان أن الشعر الذي يقوله لمن يريد تحريضه يتطلب مثل هذه الغنوانية. ولكنه حين لا يكون ملاحقا بهذا الهاجس تخف حدّة المباشرة في عنونته [redacted] لصالح الترميز والإيحاء، كما في عناوين مثل: "أغنية إلى سمرقند"، و"الخيط الذي ينمو في الريح"، و"غزال صنين"، و"قصيدة في زجاجة"... الخ[1]. وهي عنوانات أقرب إلى الإيحاء، وإن يكن مضمونها متلبسا بقضية الشاعر الوطنية والنضالية.

-٢-

وفي هذا السياق الرامز أو الترميزي الموحي تقع قصيدة شاعر ومناضل فلسطيني آخر هو سميح القاسم، حيث يعنون قصيدةً له بـ "أخوّة". فيشد المتلقي إلى ما يحمل العنوان من معان نبيلة توحي بها كلمة الأخوة. ولكنه **يفجؤنا** بأن مضمون القصيدة يحمل عكس ما قاله العنوان. فالأخوّة هنا تصبح رمزا للعداوة من قبل مقترفيها، وهم اليهود، الذين يحتلون أرضه، ويلقونه في السجن، ويشتمونه، ويعلمون أطفالهم شتم نبيه، ويحمّلونه من أصناف العذاب مالا يطيق. وهكذا يعرّي المضمون العنوان، أي يعرّي معنى الأخوّة كما يريدها الطرف الصهيودي. فالصهاينة المحتلون يريدون من سميح القاسم أن يغني للأخوة، بدلا من أن يغني للحرب، فيجيبهم سميح:

يا سائلي! خلّ عنك العتاب!	تلوم جريحا إذا ما تأوّه!
أخوك أنا!هل فككت القيود التي	حفرت فوق زنديّ فجوه!
أخوك أنا؟! من ترى زجّ بي	بقلب الظلام ... بلا بعض كوّة!
أخوك أنا؟ من ترى ذادني	عن البيت والكرم والحقل..عنوه
تحمّلني من صنوف العذاب	بما لا أطيق وتغشاك زهوه
وتشتمني وتعلم طفلك	شتم نبي بأرض النبوّه
تشك بدمعي إذا ما بكيت	وتسرف في الظن إن سرتُ خطوه
وتحصي التفاتاتي المتعبات	فيوما أشار ويوما تفوّه

(١) انظر: أحمد الجوة، السابع، ص١٤.
(٢) معين بسيسو، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، دار العودة، ١٩٧٩م.

فكيف أغني قصائد حب ... وسلم .. وللكره والحرب عود
وأنشد أشعار حرية.. ... لقضبان سجني الكبير المسود
أيا لائمي أنت باللوم أحرى! ... إذا شئت أنت .. تكون الأخوّة!!

فالشاعر هنا ينجح في عنونته، وينجح في وصف من عرّى هذه الأخوّة من معناها ومضمونها، وتركها "مرتجفة في صقيع الزيف!". ولقد جسد القاسم هذه العلاقة الضديّة بين الفلسطيني صاحب الحق والأرض، والصهيوني مغتصب الأرض، والمدّعي كذبا وزورا برغبته في الأخوّة. وظلّ يشد القصيدة رغم بساطتها خيطٌ إنسانيّ رفيع وأنيق وشفيف نجح معه العنوان والرمز الذي عبر عنه.

-٣-

ويمكن أن نذكر في هذا السياق عنوان ديوان نادر هدى " كذلك[١] " الذي يجسد نوعا من المفارقة المخبوءة لنص مسكون بالتجربة ضمن رؤية تجسد الفارق بين الناموس أو المرتكز القيمي لكينونة ما يكون طبيعيا و خلاف ذلك مما هو خارج عن منظومة المنطق. هنا نجد أن عنوان "كذلك" كان جوابا عن سؤال : كيف يتم تغيير ناموس الطبيعة أو ما هو مستحيل في مستساغ العقل و المنطق إلى شيء يحدث فعلا ؟! و الجواب ببساطة يحدث ذلك في مشيئة " كذلك " مستندا إلى المرجعية الدينية المتمثلة أصلا في تساؤل زكريا: " قال رب أنى يكون لي غلام و كانت امرأتي عاقرا وقد بلغت من الكبر عتيا "، فيأتي الجواب : " قال كذلك قال ربك هو علي هين ..." ثم تتكرر هذه الـ " كذلك " في إجابة الله لمريم، لتغدو مشيئة " كذلك " ، فضلا عن كونها إلهية ، خطا فاصلا بين الظلمة و النور، أو نافذة تتجسد أملا لمن

(١) نادر هدى، كذلك، دار الكندي، ٢٠٠١م.

خـــــاب أملهم، أو أملا لاستدعاء البعـــد الخاص ضمن الإطار الجمعي لتسويغ حدوث المستحيل.

(كذلك) هي الرؤية المشروعة لحريّة التلقي في القراءة التي تستدعي البعد الخاص ضمن الإطار الجمعي، فهذا المستحيل المتمثل في مخالفة ناموس الطبيعة والمنطق كاستحالة أن ينجب من كانت امرأته عاقراً، على بلوغه من الكبر عتيا، او أن تنجب من لم يمسسها بشر ولم تك بغيا- يحدث فعلاً في مشيئة (كذلك)، أو في مشيئة (كن) في المرجعية الدينية.

كان الشعر وما يزال يبحث عما يختفي وراءه، وعما يمكنه من التكثر والتمويه خوفا من أن يقول نفسه بصراحة، ومتكئما على نفسه، متحجبا بالرمز حينا، متمنعا، ومتصفا بالإدلال والاحتجاب والامتناع على وفق تعبير عبدالقاهر الجرجاني[1].

ومن هنا فقد لجأ الشعر إلى عدّة وسائل ليحقق لنفسه هذه الميزة الفنية والأسلوبية، فتراه يلمّح ولا يصرّح، يرمز ولا يباشر، يوحي ولا يخبر، يومئ ويشف ويغمض عبر وسائل كثيرة، ربما كان القناع إحداها. ولعلّ لجوء الشعراء العرب المعاصرين إلى القناع يعود إلى أسباب سياسية وفنية وفكريّة وأسلوبية يستوجبها الوعي بأهميّة التراث في إضاءة تجربتنا المعاصرة، والتعبير عن الموقف الحاضر من خلال الماضي. ولذا وجدنا إحسان عباس لا يتردد بأن يصف القناع بأنه شخصية تاريخية يعبر الشاعر من خلالها عن موقف[2]. في حين قال عنه البياتي مستفيدا من ت.س. إليوت: إنه الاسم الذي يتحدّث من خلاله الشاعر عن نفسه متجرّدا من ذاتيته، ومضفيا على صوته نبرة موضوعية تقريبا، أو شبه محايدة، ومبتعدا عن الغنائية والمباشرة[3].

إنّ للقناع إذا أبعادا فكريّة ودلالات رمزية، وأبعادا فنية أسلوبية، وابعادا أسطوريّة[4]، لسنا بصدد التفصيل فيها الآن. ويهمنا أن نلاحظ أن الشعراء العرب المعاصرين قد وظّفوا القناع في شعرهم بعامة، وفي بعض عنواناتهم

---

(١) انظر: بسام قطوس، تمظهر النص متعة التلقي: قراءة لما فوق النص عبدالقاهر الجرجاني نموذجا، بحث مقدم للمؤتمر الثاني للنقد الأدبي على مشارف القرن العشرين، القاهرة، جامعة عين شمس، ٢٠-٢٤ نوفمبر، ٢٠٠٠م، ص٥.

(٢) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ص١٥٤.

(٣) تجربتي الشعرية، الجزء الثاني من ديوان البياتي، بيروت، ط٣، ١٩٧٣م، ص٣١.

(٤) انظر: جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، فصول، م١، ع٤، يوليو، ١٩٨١م، ص ١٢٥.

بخاصة، فكانت بعض عناوينهم، بوصفها بنى شعرية مختزلة، تصرّح بذلك. ولعل استعراضا سريعا لبعض هذه العنوانات يعطينا صورة عما نقول.

إن عنوانات من مثل: **"محنة أبي العلاء"**، و**"عن وضاح اليمن والحب والموت"**، للبياتي، أو **"أغاني مهيار الدمشقي"** لأدونيس، والقائمة تطول، لتؤكد أن القناع لعب دورا بارزا في تشكيل بعض النصوص الشعرية المعاصرة. وليس بمقدور هذه الدراسة وليس من خطتها، أن تقف عند مسألة القناع، إلا بالقدر الذي تضيء فيه جانبا من جوانب العنونة في بعض النماذج الشعرية.

لقد بدا الشعر الحديث منفتحا على الرمز والإيحاء بل والغموض الشفاف أحيانا، الذي يعبّر عن رؤيا ترغب في التكتم على نفسها، والتمنّع عن قول حقيقتها لكل واحد. ولقد وجدنا الشعراء يفجّرون طاقات هائلة في التعبير، فهم يقنعون حينا، ويرمزون أحيانا. والشاعر حين يفعل ذلك إنما يعود إلى لحظة البدء ليعيد تصوّرها، ومن ثمّ بناءها بالكلام صورة ورمزا وقناعا، مؤسسا الحدث الشعري الأصيل[1].

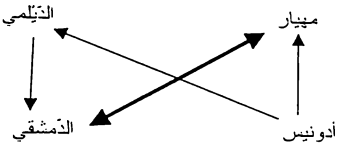
وكثيرة هي التجارب الشعرية التي تقنعت أكثر من حجاب، أو تحجّبت بأكثر من قناع. وكثيرة هي العناوين التي تجلت شعريتها من خلف أقنعتها. وعلى سبيل المثال لا الحصر نقف عند بعض عنوانات شكل كل منها قناعا، بعضها كانت عنوانات لدواوين شعرية، وبعضها لقصائد. فمن النوع الأول نجد عنوان ديوان أدونيس **"أغاني مهيار الدمشقي"**. فأغاني مهيار الدمشقي ما هي إلا أغاني أدونيس نفسه الذي جعل مهيارا قناعه، وتخفى خلفه. فمهيار شاعر من شعراء القرن الخامس الهجري، وهو مهيار بن مرزويه الديلمي، كان مجوسيا ثم أسلم على يد الشريف الرضي، ويقال إنه كان من غلاة الشيعة، وممن تجرّؤوا على مقام الصحابة في شعره. وهو شاعر مبدع جمع بين فصاحة العرب

---

(١) انظر: لحظة المكاشفة الشعرية، ص١٩٠.

ومعانـــي العصـــر. ولعل الذي يجمع بين أدونيس ومهيار هو الخروج ومحاولة المـــألوف، سواء في الطروحات الفكرية أم الفنيّة وما تتضمنه من مواقف. يقول **حمـــادي صمود: "فمهيار خارجٌ في شعره عن مألوف الشعر يستقي معانيه من** مصـــادر أجنبية غريبة ويدفع تجربته إلى البحث عن المبتكر الجديد وهو خارج في عقيدته متطرّف في مواقفه"(١).

لعل من أهم ما يميّز قصائد هذا الديوان هو ظهور الذات وتضخمها، لكنه كي يخفف من غلواء هذه الذات يقوم واعيا بعملية إبدال للأسماء هكذا:



هكـــذا يصبح مهيار هو أدونيس، ويتقنّع الثاني ويختفي وراء الأول، أي يختفي الحاضرُ وراء الغائب، وتتراكب الأصوات ويتداخل القول ويمتزج مخفيا أو معلنا عما بينها من وجوه شبه عبر الأقنعة.

فكلاهمـــا ينتمـــي أو يتحجّب خلف ثقافة خروجيّة ولغة غريبة، تأخذ من الـــتراث لـــتهدمه، وتقيمُ على أنقاضه بناء جديدا، كما في الثابت والمتحوّل عند أدونـــيس. وكلاهمـــا يمـــارس الهدم والتخريب من حيث يزعم البناء والتجديد. وكلاهمـــا يعتمد لعبة التستر والتخفي، وتقديم الباطن على الظاهر متخفيا وراء طروحات تجديدية.

---

(١) قراءة في نص شعري من ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" لأدونيس، أعمال الندوة التي نظمهـــا قسم العربيّة بجامعة تونس، كلية الآداب بمنوبه، تحت عنوان "صناعة المعنى وتأويل النّص"، من ٢٤-٢٧ أبريل، ١٩٩١م، ص٣٦٠.

ومما يبرز تعالي الذات عند أدونيس، أنه يستعيد، على لسان مهيار المتخفي وراءه، صورة الخالق في جلّ قصائد الديوان نفسه، صورة الخالق من حيث يتربّع على عرشه ويحكم في مخلوقاته فتسري إرادته على عباده . . فيصير للشاعر أرض وتخوم واسم يميّزه من غيره من الشعراء، كما يظهر مثلاً في قصيدته "اليوم لي لغتي"(١)، حيث يقول:

" هدمتُ مملكتي

هدمتُ عرشي وساحاتي وأروقتي

ورحتُ أبحث محمولاً على رئتي

أعلم البحر أمطاري وأمنحه

ناري ومجمرتي

وأكتب الزمن الآتي على شفتي،

واليوم لي لغتي

ولي تخومي ولي أرضي ولي سمتي

ولي شعوبي تغذّيني بحيرتها

وتستضيء بأنقاضي وأجنحتي "(٢)

هكذا تبدو الأنا طاغية لا ينفع معها محاولة "مهيار (الدمشقي)"، أو أدونيس (الثيلمي)"، التخفيف من تعالي الذات من خلال الحديث عن مهيار بصيغة الغائب، على هذا النحو:

يهبط بين المجاذيف بين الصخور

يتلاقى مع التائهين

---

(١) انظر: حمادي صمّود، السابق، ص ٣٧١.
(٢) الأعمال الكاملة، مج١، ص٣٩٧.

في جرار العرائس

في وشوشات المحاره،

يعلنُ بعثَ الجذورْ

بعث أعراسنا والمرافئ والمنشدين

يعلنُ بعثَ البحار"(١).

وهكذا تصبح عنونته لهذه القصيدة بـ "صَوت" غير ذات جدوى في تنكيرها لتثنينا عن معرفة المغزى، بل تصبح كل عنونته داخل الديوان من مثل: "ملك مهيار" أو "ليس نجما"، أو "تولد عيناه"، أو "وجه مهيار"، أو "ينام في يديه" ...الخ غير ذات جدوى في أن تثنينا عن معرفة الحقيقة، حقيقة تقنّع أدونيس خلف مهيار. وعلى سبيل التمثيل فقط استحضر قوله تحت عنوان "**ملك مهيار**" حيث يقول:

"مَلِكٌ مهيارْ

مِلكٌ والحلم له قصرٌ وحدائق نار

واليوم شكاه للكلماتْ

صَوْتٌ ماتْ،

ملكٌ مهيار

يحيا في ملكوت الريح

ويملك في أرض الأسرار"(٢).

فلعبة التنكير هنا (لعبة نسبة الملك لمهيار) حين تُجمع إلى "هدمت **مملكتي**"، و "اليوم لي **لغتي**"، و"لي **تخومي**، ولي أرضي، ولي سمتي ..."،

---

(١) الأعمال الكاملة، مج٢، ص٣٣٨.

(٢) الأعمال الكاملة، مج٢، ص٣٣٢.

تكشف عن نعية التبادل التي أشرت اليها انفا، أي تبادل الأسماء رامزة الى تبادل الأفعال. ويصير ضمير الغائب معلنا عن الذات اكثر مما تعلن الذات عن نفسها. كما يتضح في قصيدة **"قناع الأغنيات"**، حيث يقول مموّها:

"باسط تاريخه في بلاد الوحول
يأكل، حيث يجوع، جبينه
ويموت وتجهل كيف يموت الفصول
خلف هذا القناع الطويل
من الأغنيات"(١).

(١) الأعمال الكاملة، مج٢، ص٣٣٩.

تكثيف النص في العنوان/توليد النّص من العنوان

إنّ دارس بعض عنوانات الشعراء، يجدُ أن بعض هذه العنوانات، كانت بمثابة تكثيف للنص في العنوان، في حين يجد بعض العنوانات الأخرى تشكل بؤرة رحمية يقوم الشاعر بتوليد النص منها. وسنقف عند ذلك بشيء من الدّرس والتمثيل.

أولا- تكثيف النص في العنوان:عكاز في الجحيم للسياب

كثيرة هي عنوانات القصائد وعنوانات الدواوين التي جسدت هذه الظاهرة؛ إذ نجد أن العنوان يختزل النص أو يقوله دفعة واحدة، كما في عنوانات بعض القصائد: "رحلة المتنبي إلى مصر" لدرويش، أو "نوح الجديد" لأدونيس، أو "لا تصالح" لأمل دنقل، أو "عكاز في الجحيم" للسياب، أو غيرها. ومن عنوانات الدواوين نجد مثلا: "أحد عشر كوكبا على اخر المشهد الأندلسي" أو حصار لمدائح البحر" وكلاهما لدرويش، أو غيرها. وسندرس مثلا على هذه الحالة من العنونة قصيدة السياب "**عكّاز في الجحيم**"، لعلها تعطي صورة عمّا أردنا قوله.

لنتذكر أن هذه القصيدة من ديوان "شناشيل ابنة الجلبي وإقبال" أي من المرحلة الأخيرة في حياة بدر شاكر السياب وقد أصبح العكاز رفيقه، حيث حُرم القدرة على المشي، فكانت معظم عنوانات ديوانه تشي بهذه الحالة من الإحساس بقرب النهايات واقتراب الموت، حتى لقد أصبحت الحياة في نظره موتا، وصار الموت بالنسبة إليه ليس حقيقة وجوديّة فحسب، بل حقيقة يعيشها. ولو استعرضنا بعض عنوانات لوجدناها تشيع ذلك النفس الحزين المنكسر المستسلم للنهايات من مثل: "إرم ذات العماد"، و "**في الليل**"، و "**في انتظار رسالة**"، و "**الباب تقرعه الرياح**"، و "**من ليالي الشهاد**"، و "**خلا البيت**"، و"**ليلة وداع**"، و"**تسيم من القبر**"، و"**في المستشفى**"، و"**تفس وقبر**"، و"**عكاز في الجحيم**".

إنها عنوانات متعددة ولكنها تكشف النص وتقول شيئا واحدا، وحقيقة واحدة، هي استسلام بدر للموت، حيث لا مفرّ من الهروب، وحيثُ لم تُجْدِ المصارعة، ولا بُدّ من معانقة الموت إذن.

والعكاز كما هو معروف إشارة إلى حالة العجز في الدنيا، وإلى عذاب نفسي يستشعره صاحب العكاز، واستخدامه محاولة لتحدي العجز ومواصلة الحياة. والجحيم يشير إلى عذاب أبدي وألم دائم. و العكاز عبارة عن "عصا" كانت في لحظة القوة تستخدم للدفاع عن النفس مثلا، وهي هي تعود لتستخدم عن التعبير عن العجز. ولقد أرّق العكاز بدرا قبل أن يضعه عنوانا لقصيدة مستقلة، إذ نجده في قصيدة سابقة بعنوان" القن والمجرّة" يقول:

" ألا تبّا لحبٍّ هذه الآلام من عقباه!

كأن شفاهنا، حين التقتْ، رسمت من القُبَل

سريرا نمتُ فيه أنثُ منه الأه بعد الأه،

وعكازا عليه مشيْتُ ثم هويْتُ في ثقل" (١).

ثم يتوّج هذا الإحساس بعبثية النهايات بقصيدته "**عكاز في الجحيم**"، ليعبّر عن مصدر قلقه وشعوره بالفناء الشامل خلال دوران الزمن، وكأنه الطاحونة التي تدور ثم هي تطحن ما تحتها، وهكذا يفتتح قصيدته:

وبقيت أدورْ

حول الطاحونة من ألمي

ثورا معصوبا، كالصخرة، هيهات تثورْ

والناس تسير إلى القمم

لكني أعجز عن سير -ويلاه- على قدمي

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب، بيروت، دار العودة، ١٩٨٦، المجلد الأول، ص٦٨٨.

وسريري سجني، تابوتي، منفاي الى الألم

وإلى العدم!!

بدرٌ هنا يعبّر عن ذات منكسرة ولكنها مندغمة في الموضوع، ليس موضوعه فحسب، بل هو موضوع البشر جميعا ونهاياتهم المحتومة، فالإنسان يدور حول الطاحونة كالثور الذي تُعْصَبُ عيناه كي لا يدري إلى أين يذهب! وهذه التجربة الوجوديّة التي عبر عنها بدر، وعبر عنها كثيرون قبله، شاهدت مثلها في بلدة معروفة في تونس هي "القيروان"، حيث مأساة الحيوان (الجمل) الذي يوضع في غرفة يُصْعَد إليها عبر دَرَج ضيق لا يتسع لضيق بابه لمرور الجمل دخولا أو خروجا، وهذا الجمل الذي يطلق عليه "**البرّوطة**" يؤخذ وهو صغير جدّا حتى يتمكنوا من إدخاله عبر الدّرج الضيق، ثم يقدّمون له الطعام ويهيئونه ليقوم بعمله المعد له سلفا، وهو أن يدور حول حلقة في بهو فسيح على شكل دائرة، بعد أن تغطّى عيناه وفي أثناء دورانه يستخرج الماء من مكان معد في وسط حلقة دورانه، على نظام السواقي، ويأتي الناس ينظرون إلى هذا الجمل وهو يدور ويستخرج الماءَ فيشربون أو يغسلون وجوههم. أمّا نهاية هذا الجمل فمحزنة، وإن لم تكن غريبة، تلك هي الموت الحتمي، ولكن كيف؟ إن غرابتها تكمن في أن هذا الجمل عندما يهرم ويتعب يذبح في المكان نفسه، لأن حجمه لا يسمح له بالخروج حيا من الباب الضيق، فكأن نهايته تقرّرت سلفا منذ اليوم الذي أدخل فيه إلى ذلك المكان.

إن مصير "**البرّوطة**" هو نفسه مصير الإنسان، ولعل هذه التجربة التي يعبّر عنها بدر، تجربة الثور المعصوب، ليست إلا تجربة الإنسان على وجه الأرض، وهي تجربة بدر نفسه حيث أيقن أن النهاية محتومة بعد مرضه الذي أقعده.

وتطغى المباشرة على أداء بدر الشعري في هذه القصيدة، إذ لم يستطع أن يوسع من آفاق رؤيته مستغلا إيحاء العنوان فيعمم تجربته على البشر جميعا، ولكنه ظلّ منشدا إلى التعبير عن حالته النفسية، وعن عجزه وحده، من دون أن

يعبر عن قضية الإنسان، وربما كان معذورا في ذلك، فهو يواجه الموت ولا يحاول ان يفلسفه، فتجده مباشرا يقول:

"لكني أعجز عن سير -ويلاه- على قدمي

وسريري سجني، تابوتي، منفاي إلى الألم

والى العدم!!

وأقول سيأتيني يوم من بعد شهور

أو بعد سنين من السقم

أو بعد دهور!!

فأسير ... اسير على قدمي" (١)

ان نسبة العجز والمعاناة إلى نفسه في مثل قوله: "سريري، سجني، تابوتي..."، لتؤكد على مواجيته الفرديّة متسما بالانفعال ومعبّرا عن عجزه، فكان العنوان بدأ موحيا وانتهى لافتة. فقد كان من الممكن أن يثير العنوان في المتلقي الوجه الأخر للعدم والتلاشي بفعل دوران الزمن، أو تسليط الضوء على هول "اللامعنى" في الحياة، او هول الاستفاقة على الموت، وكل ذلك يحتاج الى تعميم التجربة ونقلها من خصوصيتها ووضعها في إطارها الإنساني أو الوجودي الشامل. وهذا ما نجح فيه أمل دنقل الذي مرّ بالتجربة نفسها، ولكنه كان اقدر على تعميمها في غير ما قصيدة من قصائده من مثل: "ضد من"، و"زهور" و "السرير"، و "لعبة النهاية" والطيور" والخيول" (٢).

ثانيا: توليد النص من العنوان: "المشي بين أرضين" للعلاق ،

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب، بيروت، دار العودة، ١٩٨٦م، المجلد الأول، ص ص ٦٩١ -٦٩٢.

(٢) انظر: أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، دار العودة، ط٢، ١٩٨٥م، ص ص ٣٦٨-٣٩٢.

هنا نجد أن العنوان هو الذي يفرض وجوده ومنه يتولد النص، فيغدو العنوان وكأنه بنية رحمية تقوم بتوليد النص، فتبدأ خيوط النص بالتجمع والانضمام بعضها إلى بعض مشكلة نسيجا مخلصا للعنوان. إن العلاقة بين العنوان والنص في هذه الحالة أشبه ببذرة زرعت في الأرض ثم نمت نموا طبيعيا لتؤتي أكلها من نوع البذرة نفسها وليس من غيرها، وهكذا يكون النص مخلصا للعنوان، فيتشكل النص بل يتولد من العنوان. ولعل من أبرز العنوانات التي بدت مولدة للنصوص قصيدة على جعفر العلاق المشي بين أرضين [1]. وقصيدة اديب كمال الدين "المعرّي في التيه"[2]، وقصيدة البياتي "روميات ابى فراس"[3]،وقصيدة عبدالعزيز المقالح " سيف بن ذي يزن "[4]، وقصيدة أرشد توفيق "الوليد بن طريف الشاري"[5].

فهذه القصائد تشكل حالة فكرية يطرحها العنوان، وجانبا ثوريا لثورة الشعراء على قيم مجتمعاتهم عبر الرفض المفهوم من خلال العنوانات، التي تحمل رصيدا ثرا من المعرفة في أذهان المتلقين. فالمعرّي وأبو فراس، وسيف ابن ذي يزن، والوليد بن طريف الشاري كلها أسماء لها تاريخها وقضاياها المعروفة، وكل تجربة لكل واحد من هؤلاء تُستعاد عبر رؤية حديثة لكنها باتت معروفة لدى الدارسين والنقاد. ويكفي أن أقف عند واحد من هذه العنوانات، وهو عنوان قصيدة للشاعر علي جعفر العلاق "**المشي بين أرضين**".

فعنوان القصيدة يجسد حالة من الضياع الإنساني الذي يمثل البحث الدائم عن مكان مريح يحقق آمال الإنسان ويسعده ولكن عبثا يحاول. فتجربته وان بدت في ظاهرها شخصية أو خاصة، إلا أنها في أعماقها عامة. فالعنوان "**المشي بين أرضين**" يختزل منذ البدء رحلة الإنسان على وجه هذه الأرض في

---

(١) وطن لطيور الماء، النجف، ١٩٧٥م.
(٢) الأقلام، العدد التاسع، أيلول، ١٩٨٦م.
(٣) الديوان، بيروت دار العودة، ١٩٧٩، ج٢، ص ٣٦٨.
(٤) الديوان، بيروت، دار العودة، ط٣، ١٩٨٣م.
(٥) الوقوف خارج الأسماء، بغداد، دار الحرية، ١٩٧٣م.

البحث عما يحقق له السعادة والطمأنينة والعيش الكريم، وهو لا يعرف أين يجد الخير والراحة، فيبدو متنقلا بين أرض وأرض من دون جدوى، بل يوزع نفسه بين أرض وأرض دون أن يجد نفسه في أحداهما، وكأنه ضائع بين جنة يتذكرها وجنة يحلم في تحقيقها، فلا يجدها. يقول:

"أغريتني بالمجيء فأبدلت أرضا
بأخرى، لكنني الآن، أرجفُ
ما بين أرضين مبتلتين
وتلك التي
أتعثر في ليلها متلمسا اللص
غير التي
أتوهم نسيانها" (١)

فواضح أن النص مستولد من العنوان، حيث العنوان يعبّر عن الفكرة المطروحة أو الموقف المراد التعبير عنه، ليجد القارئ نفسه موزّعاً بين العنوان وما يمتلك من خلفية مرجعية والنص، وما يمتلك من إخلاص للعنوان من جهة، ووظيفة جمالية أو انفعالية من جهة أخرى. يبدو توليد النص من العنوان واضحا في كثير من التجارب الشعرية التي تقنّع أصحابها بأسماء شخصيات تاريخية أو سياسية أو دينية أو صوفية كما نجد لدى البياتي الذي تقنّع وراء تجارب كثيرة من الأسماء الصوفية ليعبر عن إحساسه الاغترابي العميق في عنوانات كثيرة له، من مثل: "**عذاب الحلاج**"، أو "**صور للسهروردي في شبابه**"، أو غيرها.

---

(١) وطن لطيور الماء، النجف، ١٩٧٥، ص١٢٩-١٣٠.

حداثية درويش عنواناً للاستحالة

-١-

إذا كان العنوان المحيل يعني الإحالة إلى مرجعية خارج نصيّة، أو داخل نصيّة، فإن عنوان الاستحالة ليس له مرجعية واضحة ، وإنما تبدو مرجعيته رمزيّة تشفُّ ولا تبين، فكأن العنوان يقيم قطيعة مع إحالته، ولا يحتفظ منها سوى بمرجعيتها الرمزية المتحجبة والمتكتمة، بل والمتمنّعة إلا على القارئ العارف الذي يخضع العنوان في علاقته بالنص لعملية تأويل. ونجد مثلا لهذه الرمزية في كثير من عنوانات قصائد الشعر الحديث من مثل قصيدة "**الوقت**" لأدونيس. فالقصيدة تجسد تجربة الموت والقتل والتدمير لعاصمة عربيّة هي بيروت إبّان اجتياح القوات الإسرائيلية لها عام ١٩٨٢ برا وجوا وبحرا، على مسمع من العالم ومرأى، دون أن يحرّك هذا العالم المدّعي حقوق الإنسان ساكنا. وهذه التجربة نفسها جسدها درويش في قصيدته "**بيروت**" في ديوان "حصار لمدائح البحر". وعلى الرغم من أن الشاعرين كليهما يجسدان أو يعبّران عن تجربة الاجتياح والموت ومرارته إلا أن العنونة مختلفة بينهما. فماذا يعني " الوقت " في قصيدة أدونيس ؟ ولماذا يعنون قصيدته بهذا العنوان ؟ وما العلاقة بين العنوان وبين نص القصيدة ؟

" فالوقت : مقدار من الزمان، أو مقدار من الدهر معروف، ووقت و موقوت، وموقّت : محدود. و تقول : وقت الشيء يوقته، و وقته يقته إذا بيّن حدّه، ثم اتُسع فيه فأطلق على المكان، فقيل للموضع ميقات ".

أعتقد أن في العنوان نوعاً من الرمز للحالة النفسية الثقيلة التي يستشعرها أدونيس كواحد ممن يتعرضون للقتل والقصف والتدمير، والعالم كله مستغرقٌ في تأملاته والوقت لا يعنيهم من قريب او بعيد، و الوقت لا يسعف في فعل شئ ما لإنقاذهم ؛ وهكذا تنطلق قصيدة أدونيس:

حاصنا سنبلة الوقت

ورامي برج نار

ما الذي الضارب ما هذا الأفول

قل لنا يا لهيب التاريخ ماذا سنقول "

فالوقت في قصيدة أدونيس بإشارته إلى الحد الذي لم يعد حدا نهائيا لإيقاف القتل، بل غدا تكرار القتل و فظاعته ، الذي ليس له حد " وقت " ، دليلا على أن الوقت لم يعد وقتا، لأنه ليس له نهاية. و هنا تكمن السخرية المخبوءة في العنوان.

لو طلب مني محمود درويش ، ولا أظنه فاعلا ، أن أضع عنوانا لديوانه (جداريـــة محمود درويش) ، لاخترت بعد قراءته عنوان (وحيدا في البياض)، ليس لأنني اذكى او أمهر منه في وضع عنوان لديوانه ، وانما لأنني مؤمن بأن الحـــيرة أمام العنوان، حيرة تلازم كل مبدع، بله استحالة الوثوق بعنوان جامع مانع امام سعة امكانات الاختيار . أقول : لو " ، ولكن هذه الـ(لو) لن تتحقق ؛ لأن تحققهـــا نقيض وجودها ، كما أن الشاعر هو المسؤول عن عنونة ديوانه، وعليـــنا ،متلقين، ان ننصاع لعنونته . بيد ان ذلك لايمنعنا من التفكير بامكانات شتى للعنونة ، حين نجد أن بعض هذه العنوانات تقيم قطيعة مع احالتها .

ولعـــل مـــن هذه العنوانات التي تقيم قطيعة مع احالتها وتتصف بالرمزية التي تحتاج إلى بعض تلطُّف في التأويل، "جدارية محمود درويش"[1].

إن محاولـــة للحفـــر علـــى العنوان "جدارية" تعني لنا، بعد قراءة نص الديـــوان وهـــو قصـــيدة واحدة طويلة، نوعا من الحفر، وهذا أول ما توحي به "الجداريّة". فماذا سيحفر درويش أكثر مما حفر من ابداعات وتجليات؟ هل يريد أن يحفـــر اسمه حفرا على هذه الجدارية، ولم يعد النقش يكفيه، متحديّا الموت؟ كمـــا تشير الجدارية إلى الخلود، أو إلى النصب التذكاري الذي يوحي بالخلود. لنفزع أولا الى العنوان ، ثم نعود إلى النص لنرى!

نجـــد علـــى غلاف الديوان أن عنوان الديوان يتألف من ثلاثة دوال هي: "جداريـــة محمود درويش"، فالدّال الأول "جدارية" محفور حفرا ومكتوبٌ كتابة. ويتضـــح الحفر إذا قلبنا الصفحة ونظرنا فعل الحفر الواضح، وبعد الحفر كتب اســـم "جداريـــة" بـــاللون الأبيض، يجلس تحتها الدّالان المكونان لاسم الشاعر "محمـــود درويـــش" وهما محفوران أيضا ومكتوبان باللون الأصفر، وكل هذه الـــدوال لهـــا ظـــلال تعكسها خلفية اللون الأخضر، وكأن عنوان الديوان كتب

---

(١) جدارية محمود درويش، رياض الريس للكتب والنشر، ٢٠٠٠م.

مرتيـــن: مـــرة بالحفـــر، ومرة بالكتابة البيضاء والصفراء، وإلى يسار الخلفية الخضراء يجثم اللون الأسود على شكل مستطيل.

وإذا تذكـــرنا أن الجدارية تحتوي على قصيدة واحدة تتمحور حول تجربة درويش مع المرض، غِبَّ العملية الجراحية التي أجريت لقلبه، فإننا ندرك معنى تصاعد درجة انتباهه على شرفة الموت، وخصوصية أن يخاطبه بهذه الشفافية، ويجري معه حواراً ويستمهله، حيث يقول:

فيا موت انتظرني ريثما أنهي

تدابير الجنازة في الربيع الهشّ،

حيث ولدت، حيث سأمنع الخطباء

من تكرار ما قالوا عن البلد الحزين

وعن صمود التين والزيتون في وجه

الزمان وجيشه..

إن حوار درويش مع الموت ما هو في داخله وحقيقته إلا حوارٌ مع الحياة، حـــوار مـــع الـــذات والموضـــوع، حوار مع اللغة وباللغة، حوار مع التاريخ والجغرافـــيا والإنســـان والـــزمان والمكان، إنه حوار مفتوح مع الوجود وعلى الوجـــود: مـــع بداية الخلق ونهايته، حوار مع الانكسار ومرارته، وفشل الحلم وخيبـــته. فصـــراع درويش مع الموت يوازي صراعه مع الحياة ورموزها من أصـــدقاء وأعداء وحلفاء وشياطين. والخطاب في الجدارية خطابان على الأقل، خطابان يتبادلان الفجيعة ضمن علاقة جدلية! فجيعة الموت الحقيقي الذي ينتظر الـــناس جميعاً ومنهم صاحبنا، وفجيعة الموت المجازي أو قل المجازي الحقيقي الـــذي ينتظر القضية التي شغلت بال درويش، وسرعان ما تطل الفجيعة برأسها في غير ما موضوع من الجدارية.

فالشاعر يخاطب ملك الموت ويعترف أمامه بهزيمته، وآية ذلك ان مثله لا يُفاوضُ ومثلُ صاحبنا لا يعارضُ، وهنا يستحضر النص الحاضر نصاً اخر غائبا ليطل برأسه مفاوضٌ آخرُ لا يُعارضُ؛ لأن الأول يملي وهذا ديدنُه، والثاني يقبل وليس له غير ذلك.

إنه خطابٌ تسكنه الفجيعة والرعبُ، يحاول أن يتمنع أو يتكتم على نفسه، لكنه ما يلبث أن يبوح، يحلق بجناحين محاولا التعالي، لكنه سرعان ما يهبطُ على الأرض مفاوضا مع تسليمه بأن نده على الأرض/أو في السماء لا يُفاوضُ بل يملي، كما في قوله:

ويا موت انتظر، واجلس على
الكرسي. خُذ كأس النبيذ، ولا
تفاوضني، فمثلك لا يفاوض أي
إنسان، ومثلي. لا يعارضُ خادمَ
الغيب. استرح ...فلربما أنهكتَ هذا
اليوم من حرب النجوم. فمن أنا
لتزورني؟[1]

الجملة الشعرية هنا تستدير ولا تريد أن تتوقف حتى تقول كلَّ شيء، أو ليست هذه فرصته الأخيرة للبوح؟! ويطل اللون الأبيض المحفور على "جداريّة" برأسه على المستويين الفكري والنفسي، ليرى كل شيء أبيض أو ليتوحد بالبياض، فيرى البحر أبيض، والغمامة بيضاء، والأبدية بيضاء، ولينتهي وحيدا في بياضه:

ويحملني جناح حمامة بيضاء صوبَ
طفولة أخرى...

---

(١) جداريّة، ص٥٤.

وكل شيء ابيضْ

البحرُ المُعلقُ فوق سقف غمامة

بيضاء. واللاشيء ابيضْ في

سماء المُطلق البيضاء. كنتُ، ولم

أكن. فأنا وحيدٌ في نواحي هذه

الأبدية البيضاء[1].

بيد أن هذا البياض الذي يملأ الأفق يستحضر سوادا من نوع اخر. لعل اقلـه مـا يبعثه بوصفه لونا، أو بوصفه إشارة سيميائية تشير الى بياض الكفن مثلا، ويستحضر نقيضه السواد، فالبياض يفتح افقَ السواد، بل يفتح المشهد كله على السواد أو على كرنفال من سواد:

سـواد الذاكرة، وسواد الصفحة، وسواد الحقيقة، وكأن البياض علامة المحو. او كأن السواد محطة النجاة من هذا المحو ولكن لات ساعة نجاة!

وعلى الرغم من تظاهر محمود بعدم اعترافه بهزيمته أمام الموت، الا ان مفاوضته الموت وطلبه الهدنة منه في مثل قوله:

"أيُّها الموت انتظرني! حتى أعدّ

حقيبتي: فرشاة أسناني، وصابوني

وماكنة الحلاقة والكولونيا، والثياب.."[2]

دلـيل على اعترافه بهزيمته أمام الموت، وإن بدا معزيا نفسه ومعتقدا ان الفـن يشـكل نوعا من الخلود يحيا بعد صاحبه ويهزم الموت، ويحرر الروح العارفة والمبدعة من قبضته، وهذه حالة من حالات تعزية النفس ومطامنتها ليس

---

(١) جدارية محمود درويش، ص١٠.
(٢) نفسه، ص٥١.

الا. ومن هنا نفهم عنوان "جدارية" محمود درويش باشارته السيميائية الى رغبته في الخلود، خلود فنه وابداعه، كما يتضح في مثل قوله:

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد

الرافدين. مسلةُ المصريّ، مقبرةُ الفراعنة،

النقوشْ على حجارة معْبد هزمتك

وانتصرت، وأفلت من كمائنك

الخلودْ...

فاصنع بنا، واصنع بنفسك ما تُريدْ[1].

وهكذا شفّ الرمز الذي تكتم كثيراً عن بعض مراميه، من دون أن يصرّح بهـا؛ فعنوان "**جدارية**" قد يرمز إلى الخلود أو إلى النصب التذكاري، او الى ديمومة البقاء، وقد يرمز إلى شيء لم يدر بخلد القارئ، ولكنه يحتاج الى تأويل للوصـول إلى فهم مراميه، وليس من السهولة ردّه إلى مرجعية واضحة تماماً. ومن هنا قلنا: جدارية محمود درويش عنوان للاستحالة.

---

(١) جدارية، ص ص ٥٤-٥٥.

الفصل الثالث

العنونة في المتخيَل السَردي

دلالة العنونة في المتخيل السردي

إن للعنوان، سواءٌ في الرواية أم الشعر، بوصفه نصا صغيرا، او ابنا لنص كبير هو الرواية نفسها أو النص الشعري أو الديوان، وظائف تجلّ عن الحصر، لعلنا نذكر بعضها في هذا السياق.

أولاً: بصرية أو أيقونية؛ وقد برزت هذه الوظيفة بعد ظهور الطباعة في القرن السادس عشر، وما تزال تتقدّم بتقدّم الطباعة وتقنياتها.

ثانيا: جمالية: حيث بات العنوان يتطلب العناية من حيث ابراز حروفه أو كتابته بخطوط جمالية مختلفة ذات أحجام وأشكال مختلفة، أو تركيز محدّد.

ثالثاً: ترويجيّة أو إغرائية؛ وهذه تتصل بالنقطة الأولى والثانية سواءٌ اجاءت من المؤلف أم من دور النشر قصدَ إغراء القارئ بشرائه. فنجد التركيز على شكله الفني من حيث الرسومات والألوان المناسبة له.

رابعا: دلالية؛ وهذا موطن عنايتنا في هذا الكتاب، فقد تأتي دلالة العنوان رمزيّة أو ايحائـية تحتاج معها إلى حسن تلطف في التأويل، وقد تكون إحالية أو مرجعيّة، أو غير ذلك[1].

إذا كانـت العنونة في الشعر كثيرا ما تميل إلى الإيحاء، وتطيح بتوقعات المتلقـي، وتتكتم على نفسها، وتراوغ وتتمنع، فإن بعض العنونة في حقل النثر، سواءٌ أكان علميا أم أدبيا، تبدو أكثر إخلاصا إلى الإحالة والتعيين وأقل رغبة في المـراوغة والتكتم، وإن كنا لا نعدم حضور مثل هذه الصفات. وإذا كان الشعر وبخاصـة الشعر العربي القديم منه قد استغنى عن العنونة أحياناً، فإن النثر كان منذ القدم لصيقا بالعنونة. ومن هنا فإن مقاربة العنوان في حقل النثر قد تبدو أقلّ صـعوبة من مقاربتها في حقل الشعريّة، ولا أعني أنها سهلة تماما، فكل عنوان

---

(١) انظـر: محمـد الهـادي المطوي، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، عالم الفكر، م٢٨، ع١، يوليو/سبتمبر، ١٩٩٩م، ص٤٥٨.

يحتاج الى معاوضة ومحاورة، وبخاصة اذا كانت العنوانات الروائية تحتج الى المتخيّل السردي، وكانت الفضاءات الروائية فيها من مخيلات كاتبيها.

وعلى الرغم من أنه لا يمكن الحديث عن دلالة المطابقة أو الترابط المنطقي بين عنوان الرواية ومضمونها، إلا أنها كثيرة هي الروايات التي كانت عنواناتها تشكل إحالة الى واقع سياسي أو تاريخي عبر متخيّلها السردي، بحيث يصعب تسميتها روايات تاريخية، حتى وان جسدت قضية تاريخية كبرى من مثل رواية تولستوي "**الحرب والسلام**"، أو رواية الياباني ماسيوجي ابيوس "**المطر الأسود**"، او رواية حنا مينه "**المرصد**"، أو رواية يحيى يخلف "**تشييد الحياة**"، أو غيرها من الروايات. فهذه الروايات كانت تحيل الى أحداث سياسية وتاريخية وحروب: فرواية تولستوي كانت حول هزيمة نابليون، ورواية ماسيوجي كانت حول إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما، ورواية مينه جسدت حرب تشرين التحريرية، ورواية يخلف جسدت اجتياح عاصمة عربية، على مرأى من العالم ومسمع، هي بيروت، وهكذا دواليك. ومثل هذا يقال عن رواية "**الزيني بركات**" التي تحيل إلى حقبة زمنية تاريخية هي حكم المماليك بمصر، ولكن رمزيتها واضحة في استحضارها أجواء الحاضر المعيش.

وعلى الرغم من كون هذه الروايات تجسد أحداثا تاريخية فإنه من الصعب أن نطلق عليها روايات تاريخية، لأنها لم تستند إلى المدونات التاريخية. ولم تعتمدها اعتمادا حرفيا، وإن أفادت منها. إنها روايات اعتمدت في نهاية الأمر على المتخيّل السردي لدى مؤلفيها، وبدت الفضاءات الروائية فيها من مخيلات كاتبيها، وبالتالي فهي روايات قدمت نماذج فنية، والنماذج تخدم الفن، ولم تقدّم انماطا، والنمط يخدم التاريخ. ومثل هذا يمكن أن ينطبق على رواية نجيب محفوظ "**كفاح طيبة**"، والتي دارت حول النضال المصري ضد المحتلين الإنكليز والحاكم التركي في مصر.

وقد تبدو عنوانات بعض الروايات رامزة أو رمزية كما في "المطر الأسود" أو "تشييد الحياة"، أو "المرصد"، إلا أنها رمزية سرعان ما تتكشف لنا

حين نجدها تحيل إلى وقائع تاريخية نعرفها، ولكن هذه الوقائع اعيدت صياغتها وأعيد تصورها من خلال مخيلة المؤلف، وبذا فهي روايات تخييلية، وان افادت من التاريخ أو الوثائق. إنها روايات صورت لنا واقعا سياسيا وتاريخيا من عالم اليومي ونقلته الى الخيال في صياغات فنية وجمالية، وطرائق سرد تخييلية بغرض إقناع القارئ وإمتاعه[1].

ومثلما نجد عنوانات تحيل إلى وقائع تاريخية أو سياسية أو اجتماعية، فإننا نجد عنوانات أخرى تبدو فيها علاقة العنوان بالمضمون واهية ومفارقة للنص أو لمضمونه. وقد تظل الصلة بين العنوان والمضمون غير محسوسة تماما إلا للقارئ الذي يحاول أن يبحث عن انسجام النص ، ولا يكتفي بالبحث عن اتساقه. وهكذا نجد للعنونة وظائف إحالية، وأخرى بنائية، وثالثة دلالية، ورابعة تداولية، وخامسة بصريّة أو أيقونية تستغل فراغ محيطها، أو تتوّع في الخطوط وألوانها وأحجامها وطرائق رسمها وهكذا دواليك.

ويظل العنوان مفتاحا تأويليا يرتبط أحيانا بالمضمون، ولكنه يبتعد عنه في كثير من الأحيان فيبدو العنوان شكليا، لا علاقة مباشرة له بالمضمون، وأية علاقة يمكن أن يقيمها المؤوّل هي علاقة من صنع القارئ المثقف ذي الخلفية الفكرية والذهنية المتفتحة.

---

(١) انظر عادل فريجات، مرايا الرواية، دراسة تطبيقية في الفن الروائي، اتحاد الكتاب العربي، ٢٠٠م، ص٢١.

العنوان إحالة

ليست اللغة الإبداعية محض أداة اتصال وتبليغ فحسب، وإنما هي أداة خلق وتجسيد وادهاش، ولهذا السبب نرى أن الوظيفة المرجعية أو الاحالية فيها تبدو أضعف الوظائف وإن كنا لا نعدم وجودها. فقد كانت الرواية العربية في بداياتها الكلاسيكية أكثر إخلاصا، وبخاصة في عنواناتها، للإحالة إلى واقع العمل الفني. وأبعد عن الرمز. ولعل قراءة فاحصة لبعض عنوانات أواخر القرن التاسع وبداية القرن العشرين تؤكد ما أذهب إليه. فنحن نجد مثلا غياب الإدهاشات في العنونة عند فرنسيس مرّاش في: (غابة الحق)، ١٨٦٥م، أومحافظة على السجع في روايته (در الصدف في غرائب الصدف)، ١٨٧٢م، أو شكري العسلي في (فجائع البائسين)١٩٠٧م، و "نتائج الإهمال"، ١٩١٣م، و "لطائف السمر في سكان الزهرة والقمر"، ١٩١١م.

كما نجد بعض العنونة لصيقة بالتاريخ العربي الإسلامي من مثل: "سيرة قريش" ١٩٢٩م، و"عمر بن الخطاب"، ١٩٣٦م، و"طارق بن زياد"، ١٩٤١م و"فاطمة البتول"، ١٩٤٢م، وكلها للسوري معروف الأرناؤوط[١].

وبعضها بدت عنواناتها لصيقة بالواقع السياسي أو الاجتماعي من مثل: "بيروت75" و "كوابيس بيروت" لغادة السمان، و "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل "لإميل حبيبي"، أو "رجال تحت الشمس" لغسان كنفاني. وإن بدت الروايتان الأخيرتان رامزتين بعنوانيهما أيضا. وثمة ثنائية روائية للروائي المغربي محمد شكري تبدو مخلصة في عنونتها للواقع الاجتماعي الذي عاشه صاحبها أيما إخلاص، تلك الثنائية هي: "الخبز الحافي"، ١٩٧٢م،و "الشطار"، ١٩٨٢م.

---

(١) انظر: نبيل سليمان، الرواية العربية رسوم وقراءات، مركز الحضارة العربية، ١٩٩٩ م، ص١٦.

" الخبز الحافي" و "الشُّطار": عنوانان لإحالة

لعل ما يستوقف الباحث في عنوان هذه الثنائية مدى إحالتها إلى الواقع المعيش بكل تفاصيله، من خلال التزاوج بين السيرة الذاتية والسيرة الروائية. فالعنوان الأول/"الخبز الحافي" وهو الخبز الخالي من أي أدام، واضح في إشارته إلى الفقر المدقع، بل المجاعة التي تعيشها الذات الكاتبة، والتي تعالجها الرواية. أما "الشطار" فلعل إحالتها إلى الواقع الاجتماعي واضحة في إشارتها إلى حياة الصعلكة والفقر. فالروايتان تكتبان وعلى قاع المدينة الاجتماعي، وتركزان على حيوات الهامشيين والمهمّشين في الحياة، بل وعلى المنسيّين منهم[1]، حتى إن لقمة العيش مثلت هدفا جوهريا في حياة الراوي، ولكن أية لقمة؟ إنها الخبز الحافي[2]. إن العنوان الثاني وهو "الشّطار" يستحضر بدءا نصفه الغائب أو مرافقه المسكوت عنه "العيّارين". والشطار والعيارون فئتان مسحوقتان اجتماعيا من فئات كثيرة من الفقراء والجياع والعاطلين عن العمل، الذين طحنهم الفقر وأعجزتهم البطالة، بسبب سوء تدبير الزعماء والحكام، وغفلتهم عن مصالح العباد، وانهماكهم في الملذات على حد تعبير المقريزي[3].

والشطار في اللسان جمع شاطر: وهو من أعيا أهله خبثا ونزح عنهم ليعيش في الخلاعة مستخدما الحيلة والذكاء. والشطار، مصطلحا، تشير إلى جماعة شكلت ظاهرة اجتماعية، ظهر أصحابها في عهد الخليفة العباسي الثالث المهدي (١٥٨-١٦٩هـ) واستمرّوا إلى عهود لاحقة، وظلوا يعيشون على هامش المجتمع منبوذين طبقيا واجتماعيا. وقد تمرّدوا على مجتمعهم، وحاولوا الثورة عليه بعد أن سُدت في وجوههم سبل العيش الكريم، فلم يجدوا غير

---

(١) ثمة عنوان ورد هكذا في الرواية "المنسيون" في الشطار"، واظن أن مسالة المهمّشين والفقراء قد أخذت من جهد الروائي محمد شكري قسطا كبيرا جسده في رواياته.

(٢) انظر: عادل فريجات، مرايا الرواية، ص١٣٠.

(٣) انظر: محمد رجب النجار، حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، عالم المعرفة، ١٩٨١م، ص٨.

الشـــطّار وقضـــع الطريق سبيلاً للتعبير عن نفسه وقضيته. وقد أنتج هؤلاء الشطار أدبا وحكايات عرفوا بها، فقد عرفنا ما سمي بـــ "**حكايات الشطار**"، وهو أدب تمحور حول رفض **الواقع الاجتماعي والسياسي، وقد ارتقى بعض الشطار** فـــي تراثنا الشعبي إلى مرتبة البطولة شبه الملحميّة ،على نحو ما نجد في سيرة "أشطر الشطار: علي الزيبق"[1].

ويتضـــح مـــن هذا أن عنوان "**الشطار**" يحمل أو يتناص مع هذا التاريخ الاجتماعـــي والسياسي للظاهرة، كما يحمل ويتناص مع التاريخ الأدبي أو الفني أو الحكائي لها.

فعنوانا الروايتين دالان على المحتوى ومحيلان إليه، فسيرة الكاتب تشير إلى ما لقيه من شظف العيش وقـــاوته. فقد ولد فقيرا معدما في الريف المغربي عـــام (١٩٣٥) ، ثـــم انـــتقل مع أهله إلى مدينة (طنجة) التي تدور فيها احداث الـــرواية أو قـــل السيرة الروائية، فتعرّض ليزّات نفسية تمثلت في موت خاله، فمـــوت أخـــيه شنقا أمام عينيه وعلى يدي أبيه، ثم ماتت أمه، وقبلها مات أبوه، حتى بات الكاتب يعقد صحبة مع الموت، يحبّه، ويميل إليه، بعد أن احتل الحزن من نفسه مساحة واسعة جعلته يحن إلى المقابر، حتى إنه كتب الجزء الأول من ثنائيته التي يعود عهدها إلى القرن التاسع عشر.

ولقـــد جسدت الروايتان حياة الفقر والقهر والصعلكة، ففي مدينة العرائش يصف لنا معاناته حيث كان يطلب العلم هناك، بقوله: " *ثيابي تتسخ وتبلى وتفوح مـــنها روائح جسدي. القمل يعشش فيها، حذائي يتسرب إليه الماء شعري يتقزز ويتدبق وسخا*" [2].

---

(١) انظر: المرجع السابق، ص١١.

(٢) الشطار، بيروت، دار الساقي. ط٢، ١٩٩٤م، ص٣٢.

وبصور مأساة فقره بعد نشره اول محاولة ادبية له في جريدة العلم حيث يقول: "دوخني الفرح، وسكرت احتفالاً بموهبتي الأدبية الدفينة ... فكرت ابن الكوخ والمزبلة البشرية يكتب أدبا وينشر..ابن البراكة، وعشير الفئران يتألق، يتحضر، يتطور، يخرج من جلد خشن، ليدخل في جلد ناعم، والإلهام، آخ، لا بد من ملهمة، ابن الوحل يستلهم . . ." (١).

وقد بدت عنونته أيضا لصيقة بالحالة النفسية والوجدانية التي يعيشها الكاتب. ففي القسم الأول من ثنائيته المعنون بـ "**الخبز الحافي**"(٢) بدت العنونة تأخذ أرقاما هكذا: (١-٢-٣-٤-٥)، وفي القسم الثاني "الشطار"، بدأ يمنح الفصول عنوانات مثل: (زهرة دون رائحة)، و"حين يفرُّ السادة يموت العبيد"، و"أول درس".

وإذا كان القسم الأول من الرواية يجسد حالة الضياع والجهل والتهميش، والأرقام تناسب هذه الحالة، فإن القسم الثاني تناسبه العنونة، لأنه بدأ يشير إلى حالة من الوعي والمعرفة وإثبات الوجود الحقيقي. ولكن الرواية بقسميها "جسدت صورة كاتب صعلوك أبهظته تعاسته، وقهره الجوع وأحرقه الحرمان. فراح دخان روحه المعطوبة يتصاعد بين سطور الرواية بقسميها"(٣)، معلنا عن انتماء النص الروائي للعنوان بل ومحيلاً إليه تماما.

---

(١) الشطار، ص١٠٨.

(٢) الخبز الحافي، بيروت، دار الساقي، ١٩٩٦م، ط٤.

(٣) مرايا الرواية، ص١٣٨، وانظر: صبري حافظ، البنية الفنية لسيرة التحرر من القهر، مقال مثبت في نهاية رواية الشطار، ص ص٢٣٤-٢٣٥.

ذاكرة الجسد / عنواناً للشعرية

تلك هي رواية الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي المعنونة بـ "ذاكرة الجسد". ولعل أول ما يثير نظر القارئ ويسترعي اهتمامه في هذه الرواية القصيدة تلك الشعريّة المتدفقة جسداً، وذلك الجسد المتدفق شعرية بدءاً بالعنوان ومروراً بفتحتها النصيّة، وانتهاء بالسّرد والخاتمة.

عنوان الرواية مكتنز بدلالات تفتق طاقات هائلة من الشعر: فالذاكرة نقيض النسيان حافظة وواعية على كل شيء، وهي في الوقت نفسه صنو النسيان، ولكن الذاكرة ليست من مفردات الجسد، ولم نألف، متلقين وقراءً، أن للجسد ذاكرة. اليد والرجل والعين والرأس والأنف ويد صاحبنا خالد التي قطعت هي أجزاء من جسد لا شك، ولكن كيف يكون للجسد ذاكرة؟ هذه أول علائم شعرية العنوان ما تحدثه من انزياح أسلوبي قافزة أو مشكلة وثبة باتجاه الشعر. وكما أن للشعر لغته وللرواية لغتها، كذلك يصح بنفس القدر أن نقول ان للجسد لغته، التي تتمثل فيما تتمثل في الشم، واللمس، والقبلة، والضمة، والنفثة، وفيما لا يحصى.

للجسد إذن لغته التي تسعى إلى ضبط فوضاه، فهل نجح الجسد في ضبط الفوضى، وهل نجحت اللغة في ضبط الجسد؟ الجسد هنا جسدٌ حقيقي، وذاكرته ليست حكاية خرافية، أو نتفا متفرّقة من موروث أسطوري. ان يد المناضل خالد التي قطعت هي جزء من هذا الجسد لا شك، وهي هي هذه (اليد الذاكرة) شاهد على عذاب الجسد وعلى غياب قطعة منه، فهل يستطيع الجسد نسيان جزء منه وان حاول؟ ان هذا الجزء من الجسد يطل برأسه من خلال غيابه هكذا:

الغياب، غياب اليد = حضورها في الذاكرة

فتنتصب اليد أمام الجسد ذاكرة، هنا تأتي لعبة تراسل الحواس، فكأن الكاتبة عوّضت الذاكرة الحاضرة باليد الغائبة، فوضعت الذاكرة محل الجزء

المفقود (اليد) التي تعمل بوصفها ذاكرة. وهكذا كانت اليد ذاكرة وشاهدا ليس على عذاب الجسد فحسب، بل وعلى عذاب الروّح أيضا. لقد ارتبطت الذاكرة هنا بفقدان عضو بارز في الجسد بلة ارتباطها بكل الأحداث والتضحيات والجروح والمفارقات، فهل يمكن لهذه الذاكرة أن تنسى جزءا منها؟ وهل يمكن للجسد أن ينسى عضوا منه؟ يقول رسولنا الكريم صلى الله عليه وسلم: "مثل المؤمنين في توادّهم وتراحمهم وتعاطفهم كمثل الجسد الواحد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى".

لقد غدا الجسد ذاكرة وصارت الذاكرة جسدا، وانتصب الجسد ذاكرة أمام جمركي عصبي في عمر الاستقلال حيث سأل:

- بماذا تصرّحُ أنت؟

فيأتي الجواب:

- أصرح بالذاكرة يا ابني! (١)

الشعرية هنا ليست كامنة في العنوان ولا في اللغة فحسب، بل هي حاضرة في كل شيء: في المواقف، والمفارقات، فهذا السائلُ ما هو إلا جمركي (نكرة) وإن خصّه بوصف (عصبي) فهو وصف لا يزيده تعريفا، وهو بعمر الاستقلال (صغير) ويسأل مثلهما مَنْ؟ إنه يسأل مناضلا ممن حققوا هذا الاستقلال سؤالا مؤلما ووقحا، يسأل المناضل خالدا عما يخفيه في حقيبته:

- بماذا تصرّحُ أنت؟

فيضعه في خانة المشكوك فيهم. وجهل هذا (الجمركي)، لم يؤهله لقراءة لغة (علامات) الجسد، ولا استوقفته ذراع الجسد المقطوعة لهذا المناضل الذي دفعها ثمنا لتحقيق هذا الاستقلال. والأنكى من ذلك أنه كان ثمة (آخرون) يدخلون بحقائب دبلوماسية دون رقيب أو جمركي حسيب، وبدلا من أن تنبش

---

(١) ذاكرة الجسد، بيروت، دار الآداب، ط٧، ١٩٩٨، ص٤٠٤.

حقائبهم تنبش حقيبة المناضل الجزائري، والتي هي حقيبة المناضل الفلسطيني (زياد)، الذي استشهد هو الآخر دفاعا عن وطن عربي آخر، دون أن يتمكن من أخذ الحقيبة التي ظلت أمانة عند خالد! وتأتي المفاجأة مفاجأتين؟ مفاجأة العثور على حزمة أوراق مبعثرة في حقيبة زياد، ومفاجأة ما يصرّح به خالد أو (ما يعترف به): الذاكرة، تلك الذاكرة التي تستجمع كل هذه المتناقضات التي هي أقرب إلى التراجيديا بين المعارف المثّمين والنكرات المحترمين، بين من دفع ثمنا باهظا أجل استرداد وطنه، وتحقيق الحلم بالاستقلال دون أن يحصل على شيء، وبين من غنموا كل شيء، دون أن يدفعوا أيَّ شيء! إنها تراجيديا الشعرية وتراجيديا العنوان! اسمع الخاتمة:

- يسألني جمركي عصبي في عمر الاستقلال لم يستوقفه حزني ولا استوقفته ذراعي... فراح يصرخ في وجهي، بلهجة من أقنعوه أننا نغترب فقط لنغنى، وأننا نهرّبُ دائما شيئا ما في حقائب غربتنا...

- بماذا تصرّح أنت؟

كان جسدي ينتصب ذاكرةً أمامه ... ولكنه لم يقرأني يحدث للوطن أن يصبح أميّا.

كان آخرون لحظتها يدخلون من الأبواب الشرفية بحقائب أنيقة دبلوماسية.

وكانت يداه تنبشان في حقيبة زياد المتواضعة، وتقعان على حزمة من الأوراق... فتكاد دمعة مكابرة بعيني تجيبه لحظتها:

- أصرّح بالذاكرة ... يا ابني ...

ولكنني أصمت . . . وأجمع مسوّدات هذا الكتاب المبعثرة في حقيبة، رؤوس أقلام ورؤوس أحلام[1].

---

(١) من خاتمة الرواية، ص٤٠٤.

تلـك هـي اللغة الشعرية المتدفقة بين ضلوع الرواية والمكتنزة في كل جزء مـنها، وفي كل سطر وفي كل كلمة، من دون أن تقطع حرارة السرد، وحيوية المتخـيّل السّـردي. حتى لنستطيع أن نتحدّث عن شعريّة لغة الجسد التي عجز جمركـي عـن قراءتها، لأنه أمي، وعن شعريّة الصمت بما هو إدانة للصوت. فالرواية منذ عنوانها تؤسس لهذه الشعريّة النصيّة التي تمّاز بها.

أما شعريّة السّرد فتتضح بالعودة إلى الرواية التي تفصح عن نفسها وليس الغرض أن أفعل ذلك. بيد أن ما يلفت النظر أن كاتبتها أنثى وبطلها ذكر، ولكنها حافظت على النسق الذكوري دونما أي إخلال، وهذا كسر لبنية التوقع يعيدنا إلى العنوان **"ذاكرة الجسد"**، لنجد أن كسر التوقع هُنا حقق نوعا من الشعرية واللذة، تحصـلت لـنا من خلال جدل العنوان والنص، وهيمنة الوظيفة الشعرية، غير المخلة بالسرد، على جسد الرواية.

فأيـة ذاكـرة هـذه التـي تتحول إلى علامة سيميائية تختزن (ولا أقول تختصـر) كـل شيء: الحزن، والوجع، والظلم، والطفولة المبتورة المحرومة، والشـهداء والصالحين والقتلة والمقتولين، والضحايا والمنافقين، وسيمياؤها اليد المقطوعة، وإعلان الصمت إدانة للصوت[1].

وتظل الرواية دليلا أخر على تحول الواقعي إلى شعري، على الرغم من أن الـتجارب الواقعية هي مادّة القص والحكي، بل تؤسس لشعرية نصيّة معاندة لكنها غير معتدية على السّرد.

---

(١) إن قـراءة فاحصة لتردد كلمة الذاكرة بمستوياتها التعبيرية المختلفة والمختزنة، وتردد كلمـة الصمت بمستوياتها المختلفة أيضا على طول المعطى الروائي، لتشير إلى هذا الاستنتاج الذي خلص إليه الدارس. انظر على سبيل المثال حول "الذاكرة" و"الصمت"، الصـفحات، ص: ٨، ٩، ١٣، ١٦، ١٧، ١٨،٢١، ٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥، ٢٦، ٢٩ الصمت: ص : ٥،٨،٢٨، ٢٩.

الشظايا و النسيفساء :

موضعة للذات أم تذويت للموضوع؟

لعل الجدل القائم بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي هو أهم سمات هذه الرواية، فهي رواية تعكس وعيا، وتتخطاه إلى تصوير الشقاء بهذا الوعي (الوعي الشقي). لم يسبق الواقع قائما في فكر صاحبه، وإنما اندغم الواقع الموضوعي بالذات، فبدت الذات تتموضع؛ لأنها ذات اغتنت بتجربتها السياسية والاجتماعية، وتسلحت بمعرفة ورؤية فكرية واضحة. إنها ذات مسكونة أو معبأة بموضوع، متجاوزة هذه الثنائية الساذجة، ذاتي و موضوعي.

يعتقد جان كوهين (J. Cohen) ، أن العنونة واقعة قلما اهتمت بها الشعرية، وآية ذلك أن العنوان مظهر من مظاهر الإسناد والوصل والربط المنطقي، فكان النص بأفكاره المبعثرة هو المسند، والعنوان هو المسند إليه. وفي مقابل ذلك يرى كوهين أن النثر سواء أكان علميا أم أدبيا – يتوفر دائما على العنوان. ويخلص إلى أن العنونة من سمات النص النثري، لأن النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان، ما دام يستند إلى اللاانسجام، ويفتقر إلى الفكرة التركيبية التي توحد شتات النص المبعثر.

والحقيقة أنه لا يمكن الحديث عن دلالة المطابقة أو الترابط المنطقي في عنوان الرواية إلا بقدر من التجوز.

في رواية (**الشظايا والنسيفساء**) للروائي الأردني مؤنس الرزاز نجد العنوان يوحي بالتشظي والتبعثر والتناثر. فالشظايا قطع صغيرة متناثرة، والفسيفساء قطع صغيرة تجمع إلى بعضها، لتشكل لوحة أو منظرا ربما بدا جميلا وقابلا للتأمل. ولكن العنوان نفسه يقع في علاقة تناقض، حيث جمع الشظايا ربما كان عملا مستحيلا. وحتى لو تم جمع الشظايا فهي لن تعطي بعدا

جمالـيا كمـا فـي جمع الفسيفساء. ثم إن الشظايا ربما كانت دليل إدانة، بينما الفسيفساء ربما كانت من زاوية تشير إلى بعد جمالي. ويظل العنوان موحيا ومعبرا حتى نلج إلى عالم الرواية. فماذا نحن واجدون؟

عكست الرواية شكل البناء أو اللابناء، وكسرت خط السرد مجسدة هذا الواقع المشتظي من خلال نص فسيفسائي متشظ هو الآخر، حيث لجأ السارد إلى تشظية كل محمولاتها باعتبارها تحمل نقائضها في داخلها. الرواية لم تحافظ على خط سردي، بل بدت مجموعة من العنوانات (المتكرّرة/المعادة)، فالعنوان الأول هو هكذا:

رواية

الشظايا

والفسيفساء

ثم في الصفحة التالية نجد عنوانا آخر هكذا:

كتاب

الشظايا والشروخ

-١-

ملاحظة: يقال إن الأوراق "المشظاة" المبعثرة في هذا الكتاب من وضع عبد الكريم ابراهيم. أما أوراق "الفسيفساء" المفتتة فهي من وضع سمير ابراهيم. والله أعلم!

وبعد خمس وستين صفحة من العنوانات المتفرقة بين "شظية، وتقرير، وفسيفساء وخبر، وتقرير إخباري "وقد غلبت على هذا القسم الأول عنونة "شظية" - جاء القسم الثاني تحت عنوان كبير أخذ رقم (٢) هكذا:

شظايا الفسيفساء

فـــي الجـــزء الذي منحه عنوان "**كتاب الشظايا والشروخ**" نقع على تسعة وثلاثين عنواناً هي حسب كثرة تكرارها في الرواية:

١- عنوان "شظية" =٢٤ مرة.

٢- عنوان "تقرير" = ١٠ مرات.

٣- عنوان "فسيفساء" = مرتين.

٤- عنوان "خبر" = مرة واحدة.

٥- عنوان "تقرير إخباري" = مرة واحدة.

٦- عـــنوان "عيـــنا ســـميرة" = وهو عنوان شاذ عن المجموعة* = مرة واحدة

المجموع = ٣٩ عنواناً فرعياً.

لقد بدت هذه العنوانات وكأنها عنوانات قصص قصيرة؛ إذ الحكي في كل مـــرة ينفصـــل أو يتصـــل عـــن الحكي السابق، ولكن ما يجمع الحكي كله هو الإحساس بانسحاق الذات واندغامها في الموضوع، ولكنها تقول شيئاً واحداً.

أما الجزء الثاني المعنون بـــ "**شظايا الفسيفساء**"، فنقع فيه على عنوانات فرعية عددها حسب تكرارها:

١- عنوان "فسيفساء" = ٢٩ مرة.

٢- عنوان "شظية"= ١٢ مرة.

٣- عنوان "شظايا الفسيفساء"= ٣ مرات.

---

* هذا العنوان بدا شاذاً عن بقية العنوانات ووقع القص في سطر واحد فقط هكذا: "سرت الوحشة في عينيها مثل إشاعة. نحن مجتمع الإشاعة".

٤- عنوان "فتات فسيفساء" = مرتين.

٥- عنوان "فتات الفسيفساء" = مرة واحدة.

٦- عنوان "خاتمة شظايا الفسيفساء المتفسخة" = مرة واحدة.

المجموع = ٤٨ عنواناً فرعياً.

وإذن فقد غلب عنوان "**شظية**" **منكرة** على الكتاب الأول أو الجزء الأول من الكتاب، الذي حمل عنوان "الشظايا والشروخ" وغلب عنوان "**فسيفساء**" **منكرة** أيضا على الجزء الثاني منه والمعنون بـ "شظايا الفسيفساء"، وكأن الكاتب لم يكتف بالعنوان الرئيسي للتعبير عن هذه الحالة الفكرية والنفسية التي أراد التعبير عنها، بل أكد هذه الحالة من التشظي بالعنوانات الفرعية.

أما العنوان الأكثر تعبيراً وتجسيداً للحالة فهو:

"**خاتمة شظايا الفسيفساء المتفسّخة**". فهو لا يكتفي بإضافة الشظايا إلى الفسيفساء، بل ويصر على وصفها بـ "المتفسخة". والسارد هنا يرصد تشظيات الذات وهمومها وطقوسها في البحث عن ذاتها أمام عقم الواقع أولا، وعقم اللغة ثانياً، وعقم الكتابة من ثمّ.

علاقة العنوان بنص الرواية يعلن عن نفسه من الجملة الأولى في النص، فكأن العنوان بنية رحمية تولد معظم دلالات النص، فالعنوان هو المنطلق الفعلي لتشابكات الرواية وأبعادها الفكرية، والإيديولوجية، والنص هو المولود. فملامح التشتت في الرواية واضحة، كما في قوله:

"**في المدى الرّملي الشاسع، حيث الأشلاء والمدافع المعصبة. رأيت شرايين تجري على الرمال كالثعابين، وأحشاء تزحف على الأرصفة، كأنما تتفادى السيارات المسرعة-رأيت عيوناً مقتلعة من محاجرها. رأيت بها**

الهـول. إصـبعا مبتورة بلا خاتم خطوبة وإصبعا أخرى بخاتم خطوبة. رايت الكابوس كاملاً عصيا على القسمة أو النقص[1].

وفـي محاولة السارد لمنمة هذه الشظايا عن طريق الشخصية المنشطرة إلـى اثنيـن: سـمير، وعـبدالكريم، نجده يصوّر حالة الخراب والدمار على المستويين الذاتي والموضوعي. ويبدو المتن مشتتا يندفع هو الآخر إلى تصوير حالـة الخـراب والدمار، فينكـسر التتابع المنطقي، ويبدأ الانتقال من فضاء إلى فضـاء آخـر، حتى لتبدو الأحداث وكأنها أشبه بثيمات أو أفكار أو أفعال على شـكل قصاصـات متناثرة، معرّية ما آلت إليه الشخصيات من انهيار وتمزق، ومعرّية الواقع بكل أفكاره وإيديولوجيته[2].

ولعل الكاتب يدرك ما يصنعه من تشتيت مقصود للسرد، وهو واع تماما لعمله، يقول تحت عنوان شظية:

لـم يعـد أي شيء يتناسى في هذا الوطن المبعثر بين المحيط والخليج. الشخصيات الروائية تومض وتوحي وتومئ، لكنها لا تتطور[3].

وإذن فهو ينتهج من خلال عنوانه الرئيس وعنواناته الفرعيّة، نهجا خاصا فـي الكتابة، حتى تبدو العلاقة بين نصه وعنواناته علاقة جدلية. فهذه الشظايا تقول شيئا واحدا. لقد بدت الرواية وكأنها "**عالم تخترقه ملايين الشروخ، لا يقين فـيه سوى الأطياف، الحواس مشوشة. والذاكرة مرضوضة. وشوارع بيروت المحدودبـة تفضـي إلى شوارع عمان المنهارة من رؤوس الجبال، المنتفضة رفضا وهولا**"[4].

---

(١) الشظايا والفسيفساء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٩٤م، ص٨٨.
(٢) انظـر: نوال مساعدة، البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، دار الكرمل، ٢٠٠٠م، ص ص٦٨-٧٢.
(٣) الشظايا والفسيفساء، ص٨٠.
(٤) انظر: الشظايا والفسيفساء، ص١٠٥.

ومن خلال حضور عمان بوصفها مكانا بدا العنوان يسهم في تلقي النص وفتح مغاليقه، إذ تبدو عمان الخلفية التي تحوي الفساد والخراب والدمار، "فالشوارع محدودبة، تتدفق من التلال إلى وسط البلد، بطيش وتهوّر. ثم تنفجر كينابيع خارقة وتندفع إلى قمة جبل آخر اندفاعه ثور هائج . شوارع تضطرب في الزحام، يلوذون بعمان. عشرات الآلاف بسياراتهم وأحلامهم المتكسرة وكوابيسهم المتنقلة كمرض موروث من سلالة إلى سلالة"[1].

الأزمنة في الرواية تتداخل تارة وتتكسر أخرى. تكسّرُ العلاقات أو تحطمها في الرواية واضح؛ فعلاقة البطل مع محيطه غير متكافئة، فهو صاحب طروحات فكرية تقدمية يصارع بيئة متخلفة تتراجع أوضاعها السياسية والاجتماعية مقابل الولاء للعشيرة. وثمة علاقات زوجية محطمة بين معظم الشخصيات: بين سمير وزوجته، وسمير وزوجة الشهيد العراقي، وسميرة وزوجها السابق، وسميرة وزوجها اللاحق.

العلاقات الأسرية محطمة يمثلها نموذج الأب السكير مع أولاده. العلاقات الاجتماعية والسياسية والإنسانية كلها مهشمة ومكسرة. إن هذه الهشاشة وتلك التشظيات القائمة في العلاقات بين الشخصيات، والمنتشرة على طول الرواية ما هي إلى هشاشة الذات وتشظيها أمام تعرّضها للعالم (الواقع الموضوعي)، ولكنها لم تبق ذاتا خيالية، وإنما أصبحت ذاتا "تجريبية"، لا يمكن الوصول إليها إلا على حساب العقل، وبحيث يُفضي تأكيد الذات استدلاليا إلى اختفائها، بمعنى اندغامها في الموضوع[2].

وثمة مقارنة بين عالم واضح كان، وعالم مشوّش مرضوض كائن، هنا تتدخل الذاكرة الشقيّة بوعيها الشقي لتقارن. اسمع هذا الحوار تحت عنوان "قسيفساء":

---

(١) الخطايا والفسيفساء، ص٧٤.

(٢) انظر: بول دي مان، العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الغانمي، الإمارات، المجمع الثقافي، ١٩٩٥م، ص١٧٣.

"أيام الجامعة كنا نتمشى أنا وهي في شوارع حبيبة.

أتولدن. أقول لها:

- قولي لي كلمة حلوة.

تبتسم بسمتها الحيية وتقول ضاحكة:

- عسل.

أقطب. تدخل الشمس في عيني. وألاحظ طالبا يعبر وهو يضم كتبه إلى صدره بدلا من فتاة.

أقول ببلاهة:

- لماذا أحبك هكذا؟

تقول بسخرية بريئة:

- يجمعون على حبي. أنا إنسانة محبوبة. أستحق أن أحب.

أيامها كان العالم واضحا: أسود وأبيض. شرق وغرب. نساء ورجال"(١).

فالذات هنا تقرأ ذاتها. وتتموضع فيها. ألم أقل منذ العنوان: إن الجدل القائم بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي هو أهم سمات هذه الشظايا/الفسيفساء.

أعتقد أن المتلقي،على الرغم من هذا التشظي، يستطيع أن يحظى برؤية فكرية وجمالية ما ، من خلال ضم هذه الشظايا المبعثرة، ليشكل منها لوحة فسيفسائية لا تخطئها العين الناقدة.

---

(١) ص ٩٤.

العنونة باسم المكان

إنّ قراءة واعية للرواية العربية في العقود الأخيرة من القرن العشرين وقبلها للرواية العربية تطلعنا على اهتمام ملحوظ بالمكان، وتعامل مميز معه، ليس باعتباره إطاراً سلبياً يحتضن الشخصيات، بل من خلال فاعليته في سيرورة الرواية وتشكلها، فالمكان لم يعد إطاراً وحسب بل هو عنصر رئيس لا يمكن تجاوزه في أي عمل روائي، وآية ذلك أنّ أحداث الرواية لا تحدث إلا في مكان، والشخصيات الروائية لا تعيش إلا في مكان، والزمان يحتاج إلى مكان يحلّ فيه ويسير منه أو إليه، والسرد لا يقوم ولا يتمّ معزولاً عن الأمكنة، ولا شيء يجري خارج المكان(١).

إنّ اهتمام الروائيين، ومن ثمّ النقاد(٢)، بالمكان له ما يبرره منطقياً وفنياً لأنه لا يتصور حدوث أي شيء خارج المكان، ناهيك بأن للمكان خصوصية ما جعلت بعض روّاد الرواية الغربية الجديدة مثل آلان روب غرييه وأتباعه يحطمون الزمان بوصفه مقياساً لمغزى الحياة ويحلّون المكان محله، لأن وجود الأشياء في المكان أوضح وأرسخ من وجودها في الزمان(٣).

ولعلّ إحدى خصوصيات الشكل الروائي هي مرونته التي تمنحه إمكانات غير محدودة في إنشاء الأمكنة وتشكيلها على وفق رؤية خاصّة، وقدرتها على أن تجسد الأمكنة الواقعية، أو إعادة خلقها أو تشكيلها وفق رؤية فنية مستفيدة من كل الأشكال الكتابية والفنون الأخرى كالشعر والمسرح والسينما، وإمكانات هذه

---

(١) انظر: صلاح صالح، قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، ١٩٩٧م،ص١٢.

(٢) انظر على سبيل المثال: سيزا قاسم، بناء الرواية، بيروت، دار التنوير ودار المنلث، ١٩٨٥م، ص٤٠، سامي سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٦م، ص١٣٤، جبرا إبراهيم جبرا، "أنا والمكان"، مجلة الجيل، بيروت، م١ ع١١، ١٩٩٠م، ص٤.

(٣) انظر: آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، مراجعة لويس عوض، دار المعارف، د.ت، ص١٢.

الفنون كالتصوير والقطع والمونتاج، لتغدو الرواية عملا مفتوحا غير قابل للانغلاق.

ولو أردنا أن نعدّ النقاد الغربيّين الذين درسوا أهمية المكان في الرواية لكان علينا أن نذكر قائمة طويلة من النقاد الغربيين من مثل جورج جان George jean في كتابه " الرواية (Le roman) الصادر ١٩٦٢ عن دار Seuil Paris. ، وميشيل بوتور في كتابه "بحوث في الرواية الجديدة"، وغيرهم ناهيك عن النقاد العرب الذين يصعب حصرهم، وليس من غرضي ذلك.

إنّ ما يقدمه المكان للرواية بشكل عام، وللرواية العربية بشكل خاص، يتجاوز احتضان الأحداث وتأطرها، ويتغلغل في كل العناصر التي تشكل منها البناء الروائي، ويمتلك إمكانات هائلة على الحلول في ديناميات العمل الروائي الفاعلة، وإثراء الجمال والفكر، والقدرة على تنويع السيرورات الروائية، وكسر رتوب السيرورة الواحدة[١].

إن التأكيد على مكانية النص إحلال للقارئ في دائرة مجرى الأحداث، حيث تتفاعل الوقائع وتتعالق مرتبطة بعضها مع بعضها الآخر. والأمكنة منها المغلقة في النصوص الروائية مثل الدار، المدينة، الوطن، ومنها المفتوح الذي يأتي على شكل فضاء كالمقهى، ومنها اللامتناهي مثل البحر، والغابة والصحراء. وكل مكان له معنى ووظيفة ، وحسب وظيفته نرى أن بعض الأمكنة تتصف بالألفة أو تثير الكراهية أو تذكي نزعة العدوانية وهكذا دواليك[٢].

ولسنا نريد أن نتناول المكان في دراستنا هذه إلا من زاوية علاقة العنونة به، أما فنية المكان، أو الرواية باعتبارها فنا مكانيا، أو المكان في النظرية الروائية فليس من عملنا في هذا الموضع.

---

(١) صلاح صالح، قضايا المكان الروائي. ص١٤٣.

(٢) انظر: صدوق نور الدين، البدية في النص الروائي، الاذاقية، دار الحوار، ١٩٩٤م، ص٥٢.

المكان عنواناً

-١-

تبدو العنونة باسم المكان في الرواية العربية، سواءٌ باعتبار المكان عنصرا قصصيا وليس إطارا تتنزل فيه الأحداث وحسب، أم باعتباره فضاء يستحيل بطلا مثله مثل الشخصيات القصصية، ظاهرةً لافتة لدارسي الرواية العربية. وآية ذلك أنّ كبار الروائيين قد عنونوا روايات لهم بأسماء أمكنة، كما فعل نجيب محفوظ مثلا في "**القاهرة الجديدة**"، وسهيل إدريس في "**الحي اللاتيني**"، وغادة السمّان، في "**كوابيس بيروت**"، وتوفيق يوسف عوّاد في "**طواحين بيروت**"، وإبراهيم عبدالمجيد في "**لا أحد ينام في الإسكندرية**"، ورضوى عاشور في "**غرناطة**"، وعلي عقلة عرسان في "**صخرة الجولان**"، وبرهان الخطيب في "**حب في موسكو**"، وأحمد يوسف داود في "**دمشق الجميلة**"، وغسان كنفاني في "**عائد إلى حيفا**"، وغيرهم من الروائيين الذين لا مجال لتعدادهم. وثمة بعض الروايات التي تحدّثت عن المكان أو كان المكان فيها هو البطل دون أن تتسمّى باسمه كما لدى إبراهيم نصر الله في روايته "**حارس المدينة الضائعة**"، وفيصل الحوراني في روايته "**الوطن في الذاكرة**"، وفاروق وادي في روايته "**منازل القلوب**"، وكلها روايات تحرص على حماية الذاكرة المكانية، وتجعل المكان هو الحكاية من بدايتها إلى نهايتها، مجسدةً العلاقة الحميمة أو الجدلية بين الزمان والمكان[١]. وتضيق الأمكنة أحيانا أو يتم تضييقها فتكون أصغر من الأوطان أو البلدان أو المدن فنجد "السجن" مكانا لأبطال عبدالرحمن منيف في "**شرق المتوسط**"، أو في "**الآن هنا أو شرق المتوسط مرّة ثانية**"، أو "السفينة" ، مكانا لأبطال جبرا إبراهيم جبرا، أو "السفينة" ثانية كما في رواية عبدالكريم ناصيف "**المخطوفون**"،

---

(١) انظر: عبدالرحمن ياغي، في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية، دار الشروق، ١٩٩٩م، ص١٧٤.

أو "البرية" التي ولدت فيها بطلة رواية "**شموس الغجر**" لحيدر حيدر، أو "السجن"، لنبيل سليمان.

ونسجل بدءًا أن "السفينة" في رواية "**المخطوفون**" تعيد إلى ذاكرتنا رواية "**السفينة**" لجبرا إبراهيم جبرا، وبذلك يتورط عنوان "**المخطوفون**" في الإيديولوجيا. ففي حين كانت "**سفينة**" جبرا متكتمة على نفسها بعض الشيء ورامزة، بدت "**المخطوفون**" أكثر تصريحا إنْ في العنوان أو في المتن أو في المقدمات التي كان يفتتح بها الروائي بعض الفصول[1]. ويتضح النفس الإيديولوجي في الأحداث والأشخاص والأسماء، فالخاطفون هم اليهود المحتلون، والمخطوفون هم الشعب الفلسطيني والعرب الذين تُحتل أراضيهم. وأسماء الخاطفين تحيل إلى الواقع الحقيقي المعيش،على الرغم من بعض التحريف المتعمّد فيها فقادة الخاطفين هم "بن جدعون" المحرّف عن "بن غوريون"، و "موسى بن دهمان" المحرّف عن "موشي ديّان"، بل يكاد الوصف ينطبق على الأخير إذ وصفه الروائي بأنه أعور. أمّا السفينة فتجسد أو ترمز إلى البلاد المخطوفة أو المسروقة أو المحتلة. والرمز في الرواية واضح بل مكشوف تماما بدءًا بالعنوان ومرورا بالسّرد وانتهاء بالأحداث والشخوص واللغة، بما يجعل الرواية تنتمي إلى مرحلة السرد الواقعي بكل تفاصيله وطرائقه وأدواته التي باتت معروفة لدى الدّارسين العرب. ولعلّ الجديد في هذه الرواية هو بعض الأساليب والطرائق التي كان الكاتب يعوّل عليها ليتخلص من مأزق المكان الضيّق الذي جعله سفينة تمخر عباب البحر، فهو لم يدعها سفينة، بل قال عنها: إنها عمارة، بل بلادٌ ... ومن هنا سمح لنفسه أن يأتي بمشاهد لا يمكن أن تقع على متن باخرة ... "[2].

---

(١) المخطوفون، ص٦٥.

(٢) عادل فريجات، مرايا الرواية. ص٣٥.

ولعلّ رواية الجزائري واسيني الأعرج الموسومة بـــ "سيّدة المقام" واحدة من هذه الروايات التي يتضمن عنوانها بنية مخصوصة رامزة للمكان تميزها من الإبداعـــات الأخرى، بما تستحق معه وقفة عند عنوانها نستجليه في دلالته على الرواية وعلى المكان الجزائري، فهي لا تستدفئ بالمكان الجزائري فحسب، بل تنقشه في الذاكرة كما سيتضح بعد قليل. ولقد كان أحد الباحثين دقيقاً في اختيار عـــنوان دراسته: "ضياع المقام في سيّدة المقام" عندما ذهب إلى أنّ" سيّدة المقام" هـــنا هـــي الجزائر التي لفظت ابنها، وألقت به في المزبلة" بعد أن فقد الانسجام معهـــا بوصـــفها مدينة "مكفنة"، و "وحيدة"، و"منهكة"، و "حزينة"، و "تائهة" بين حاضـــرها المشوّه وماضيها المنسيّ. وعلى الرغم من كل ذلك فهو يعلن انتماءه لها، من دون أن يتنكر لمنبعه ويظلّ مشدوداً إليها عضوياً ويتصل منها برحم بل بصلة الرّحم[١].

إنّ عنوان الرواية الفرعي "**مرثيات اليوم الحزين**" يضيف للعنوان الرئيس بعداً جنائزياً أو حزائنياً لا يخفى على القارىء، فما يكاد يطمئن إلى عنوان "سيدة المقام" حتى يصدمه العنوان الفرعي بإعلانه عن الحزن، ذلك الحزن الذي يجلل الـــرؤية من خلال فعل المكان أو المقام أو فعل سيدة المقام بابنها أو بأبنائها إن شئت.

ويتضـــاعف إحســـاس الســـارد بالضـــياع، **ضـــياع المقـــام** في مدينته "**ســـيّدة المقـــام**"، وهـــو يعـــيش بيـــن هذين الشعورين المفارقين المتناقضين ومصـــدرهما الحب والتشبث بالمكان وإن قسا عليه، بين عشقه مدينته بوصفها مكـــان مولـــده أوّلاً، وبوصـــفها رمزاً، وبين إهمالها له وزجّها اياه في مفترق

---

(١) البشـــير الوســـلاتي، المكـــان: البنـــية والدلالة ضياع المقام في سيّدة المقام، كتابات معاصرة، ع٩٢، المجلد الثامن، كانون الأول ١٩٩٦-كانون الثاني ١٩٩٧م، ص٢١٧.

الضـرق. فيـو مـن جهة يبرز احترامه وتقديسه للمكان، إذ من خلال عنوان روايـته، أو مـن خـلال احتفائه بالمكان في أثناء عملية السرد، فثمة عنوانات فرعـية كثـيرة تشير إلى هذا الاحتفاء كما في "مكاشفات المكان"[1]، أو "ظلال المدينـة"[2]، أو "البحر المنسي"[3]، ولكنه من جهة أخرى يبرز امحاءه أمام هذا المكان، وشعوره بالاستلاب، كما سنتبين بعد قليل.

ومما يبرز احترام الروائي وتقديره للمكان عنوان روايته حيث يتشكل من دالّيـن يحملان هذا التبجيل والتقدير، فالدالان هما :"سيّدة" و "المقام". لو وقفنا نسـتجلي معانـيهما لوجدنـا أن" السيّد" يطلق على الرّب، والمالك، والشريف، والفاضـل، والكريم، والحليم، ومحتمل أذى قومه، والزوج، والرئيس، والمقدّم، وأصـله من ساد يسود، والأنثى من كل ذلك بالهاء. وتقول العرب: استاد فلان في بني فلان إذا تزوّج سيّدة من عقائلهم، واستاد القوم واستاد فيهم: خطب فيهم سـيّدة[4]. أمّـا الدال الثاني وهو "المقام" فيحمل هو الآخر من رفعة المكان ما يحمل، فالمقام الموضع الذي تقيم فيه، والمقام، بالإضافة إلى إشارتها للمكان أو الموضـوع، تحمل معنى المكانة والمنزلة الحسنة، يقول تعالى: (كم تركوا من جنّات وعيون وزروع ومقام كريم)، قيل المقام الكريم هو المنبر، وقيل: المنزلة الحسـنة[5]، ويقول الله عز وجل (وحسنت مستقرا ومقاما). وتقول العرب: "لكل مقام مقال"، أي أنه لا يجوز أن نقول الكلام المبتذل في المقام الحسن والعكس.

فالعـنوان إذن بدالّـيه اللذين يسمان الرواية يشيران خارجيا إلى التبجيل والـتقدير والاحترام للمكان المقصود، وهو الجزائر عاصمة أو وطنا، ولكنه في داخلـه، وبعـد قـراءة متن الرواية، يحمل ما ينقضه، أو يحمل ما يحمله على

---

(١) انظـر: سيدة المقام مرثيات اليوم الحزين، الحانيا، منشورات الجمل، ١٩٩٥، الفصل الأول.
(٢) الفصل الثاني من الرواية نفسها.
(٣) الفصل الثامن من الرواية نفسها.
(٤) لسان العرب، مادة سود، ج٣، ص٢٢٨.
(٥) لسان العرب، مادة قوم، ج١٢، ص٤٩٨.

السخرية من هذا المقام الذي لا مقام له فيه. ولعلّ نهاية الراوي التي انتهى إليها تسمح لنا بهذا التأويل، وإن كنا لا نبطل تأويل غيرنا ممن لا يتفق معنا.

فسيّدة المقام هذه لفظت ابنها وسحقته ومحته، وتجسم هذا الانسحاق والامحاء فكريّا في الفصل الأخير من الرواية ذي العنوان **"نهاية المطاف"** حيث أطلّ من فوق الجسر، ومزّق هويته الوطنية، وألقى جواز سفره، (وأرجو ملاحظة رمز الهوية وإشارتها إلى فقدان الذات)، ثم ألقى بمخطوطة الرواية من فوق الجسر لتضيع في مياه النّهر. ونؤكد مرّة أخرى دقة اختيار البشير الوسلاتي عنوان دراسته للرواية بـ "المكان: البنية والدلالة ضياع المقام في سيّدة المقام"، ودقة تعبيره عن التشابه بين فعل المكان في الراوي وفعل "الرصاصة" في رأس مريم إحدى الشخصيات في الرواية، حيث سكنت وظلت طوال ردهات السرد تؤرقها وتحدُّ من حيويتها وتوقها[1].

ومهما يكن فسوف يظل حضور المكان سواء كان مدينة أم وطنا، أمرا لافتا لدى واسيني الأعرج، حيث برز ذلك في جل رواياته بدءا بـ "نوّار اللوز" ، ومرورا بـ "مصرع أحلام مريم الوديعة"[2]، وانتهاء أو ليس انتهاء بـ "تاجعة الليلة السابعة بعد الألف"[3].

---

(١) المرجع السابق، ص٢٦.
(٢) صادرة في لبنان، دار الحداثة، ١٩٨٤م.
(٣) صادرة في الجزائر، دار الاجتهاد، ١٩٩٣م.

ويتجدل الزمن بالمكان في كثير من عنونة الرواية العربيّة كما عند غالب هلسة في "**البكاء على الأطلال**"[١]، أو عند جمال ناجي في "**الطريق إلى بلحارث**"[٢]، أو عند حنا مينه في "**القطاف**"[٣].

وتبدو عنوانات عبدالرحمن منيف، في جُلّ ما أصدر من روايات، ذات علاقة جدليّة بالزمان والمكان بدءًا بـ "مدن الملح"[٤] بأجزائها المتعددة "الأخدود" و"بادية الظلمات"، و "التيه" و "النهايات"، ومرورا بـ "عالم بلا خرائط"، وانتهاء أو ليس انتهاء بـ "الآن هُنا . . أو شرق المتوسط ثانية"، مما يعزّز لدى الباحث أن عنونته هي الأكثر التصاقا وتجسيدا للعلاقة الجدلية بين الزمان والمكان.

وفي هذا الفضاء الزّمكاني أيضا تتنزل رواية عبدالرحمن منيف المعنونة بـ "**الآن . . . هُـنا**"[٥] فالرواية منذ عنوانها يسكنها هاجس المكان متمثلا بالسجون العربيّة، وهنا . . . والآن تتعارف الأماكن (السجون) وتتواصل، كما تتعارف الشخوص (الضحايا من المساجين) وتتواصل[٦].

ولو وقفنا عند العنوان نستجليه ونحاوره فماذا يقول لنا؟ نجد في لسان العرب: الأن: اسم لزمان الحال، الجوهري: الآن: اسم للوقت الذي أنت فيه، وهو ظرفٌ غير متمكن، وقع معرفة ولم تدخل عليه الألف واللام للتعريف، لأنه ليس له ما يشركهُ. وإذن فهي محال أن تكون من الأسماء الأعلام لأن تلك

---

(١) بيروت، دار ابن خلدون، ١٩٨٠م.
(٢) عمان، رابطة الكتاب الأردنيين، ط٢، ١٩٨٣م.
(٣) بيروت، دار الآداب، ١٩٨٦م.
(٤) مدن الملح، "التيه"، بيروت، المؤسسة العربية الدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٦م.
(٥) المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩١م.
(٦) انظر: عبدالرحمن ياغي، مع روايات في الأردن في النقد التطبيقي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ١٩٩٩م، ص١٨٦.

تخـص الواحد بعينه والآن تقع على كل وقت حاضر لا يخصُّ بعض ذلك دون بعض(١).

أمّـا الشـق الثاني من العنوان وهو (. . **هُنا**)، ففي اللسان أيضا: **هُنا**: ظـرفُ مكـان، تقـول جعلته هُنا أي في هذا الموضع. الجوهري: هُنا وههنا للتقريـب إذا أشـرت إلى مكان، وهناك وهنالك للتبعيد. وفي حديث علي، عليه السـلام: إن ههنا علْما، وأومأ بيده إلى صدره. هنا وهناك: للمكان وهناك أبعد من ههنا .

ويتضـح أن الشق الأول من العنوان (**الآن . . .**) يؤسس لعلاقة زمانية، في حين يؤسس الشق الثاني (**. . . هُنا**) لعلاقة مكانيّة. بل أكاد أزعم أن الزمان والمكـان يـتداخلان بإشـارة أولـهما (الآن . . .) إلى زمن حاضر تجري فيه الأحـداث أمام أعيننا، ونحن نُقبلُ على القرن الحادي والعشرين، حيث الادعاء بالحـريات وحقـوق الإنسـان، وبإشارة ثانيهما (. . . هنا) إلى المكان، الذي تجـري فـيه الأحـداث بتنوّعاتها القطريّة، وبمستوياتها المتعدّدة. وما هي هذه الأحـداث؟ إنهـا (السجن والتعذيب وقتل الإنسان العربي قتلاً بطيئاً أو/ صبرا) بتعبير القدماء.

وإذن فرواية (**الآن . . . هُنا**) سأسميها رواية (الزمكان) العربي المعرّى والمفضـوح، ففي هذا (الزمكان) العربي يحدث ما يرويه عبدالرحمن منيف، بل يتجسـد مـا تـرويه (الان . . .هُـنا)، فليس السندباد اليمني وحده في (معهد التحقـيق)، وإنمـا ثمة سندبادات في (معاهد وجامعات)! تطوّر تقنيات ووسائل للتعذيب.

لقـد انعكـس عـنوان الـرواية على مضمونها كله تعميما وتخصيصا. فالعـنوان، بدءا، لا يخبر بشيء كثير، ولكنه يعد بالإخبار!، فهو في إشارته إلى زمـان ومكـان غير محدّدين يعمم، ولكنك حين تقرأ الرواية ما تلبث أن تعود

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، ج١٣، ص ٤٠،٤١.

لتفسر العنوان من خلال الرواية، وهنا يتحول التعميم إلى تخصيص، التخصيص عند البرذوني في (سندباد يمني) هو في الحقيقة تعميم، والتعميم عند منيف هو في الحقيقة تخصيص. ولعبة التعميم والتخصيص لدى منيف لعبة ذكية فنياً ورمزيا وسياسيا.

فالمكانان (موران، وعموريّة) فيهما تعميم وفيهما تخصيص فكلاهما سجنٌ بل سجون، والزمان، وإن لم يحدّد بدقة، هو في زماننا العربي (الرّخو!) الذي نعيش فيه. والأسماء أيضا تلعب لعبة التنكير والتعريف، فـ (طالع) سجين، و(عادلٌ) كذلك: أحدهما في سجن (موران) والثاني في سجن (عمورية)، وكلاهما يخرجان من السجن نفسه، وإن لم يلتقيا في السجن ذاته.

ومُنح (طالع) فرصة الخروج من السجن عندما شارف على الموت، فتركوه ليموت في مكان آخر، فهو يخاطب نفسه بشيء من الألم والحسرة،حتى لا يحقق أمنيتهم، وخطابه متلبس بالعنوان، هكذا يقول:

"... فهل أحقق لهم هذه الأمنية الآن وأموت هنا"[1].

ويلتقي السجينان في (براغ) للعلاج، ليتوحّدا في المكان نفسه (المشفى) وبالمصير نفسه، كل منهما خارج لتوّه من السجون العربية، ويشاء القدر أن يموت (طالع) في المشفى في براغ، ويبقى (عادل) ليواصل علاجه في مشفى (ساربانرير) في باريس، ليروي لنا أوراق (طالع)، ويالها من أوراق تفيض حزنا وقهرا وظلما وحقدا من الإنسان على أخيه الإنسان!.

إن البعد الرمزي يطل برأسه: فطالعُ العريفي، الذي يمقت أن يقتات على الذكريات، ويلح على التحرر من أسر الماضي، ويتطلع إلى المستقبل، يموت، في حين يعيش عادل الخالدي الذي كان يلح على التاريخ والذاكرة ليروي لنا

---

(1) الرواية، ص٨٦.

أوراق طالع، وكأن الرواية تدعونا إلى التمسك بالماضي، والتطلع إلى المستقبل. من خلال (الذاكرة) التي تجسدها (الآن . . .هُنا).

ولعلـه مـن حـق نبـيل سليمان أن يرى فعل السجن في بعده التاريخي الكونـي، بـدءاً من سجون العبيد، مروراً بسجون العفير والمركزي والقليعة، انـتهاءً بالباسـتيل[1]. ولكن هذه الرؤية لا تمنع الباحث من أن يرى في التعميم تخصيصاً، مثلما يرى في التخصيص تعميماً.

إن هـذه العلاقـة الجدليّة بين الماضي والحاضر/المستقبل التي جسدتها روايـة (الآن ... هُـنا) لتذكرنـي بقول حمزاتوف الدّاغستاني : "إن من يطلق رصاصة على ماضيه، سيطلق عليه المستقبل مدافعه".

ويظـل السّرد أو الحكي أو "التثرثرة"[2]، ولا تثريب على منيف في ذلك، مليـئاً بالتفاصيل، تفاصيل المواقف، والمواقع وحمل المسؤولية: مسؤولية الكلمة الموقـف، ودعوات التحرر، والفعل حتى على مستوى اللغة التي يدعو الروائي أو السـارد إلى تحرّرها، بوصفها بنية ذهنية تسكنها المواقف والأفعال وتسكن هي في المواقف والأفعال، وليس بنية ذهنية مجرّدة، بل هي تعكس أفق أصحابها وهمومهـم وقضـاياهم. فمن اللغة يبدأ التحرّر، وفي اللغة تسكن إرادة الرّفض والفعل[1].

ونتسـاءل هل (**الآن ... هنا**) حركة في الزمان لتغيير المكان أو لتحسين وضعه، أم هي حركة في المكان (السجن) لتغيير الزمان (العربي) أم هي حركة فـي المكان و الزمان العربيين لتغيير المكان ممثلاً بـ (موران) و (عمورية)؟ لعل الإجابة مرهونة بالمتلقين! ولكن العنوان مخلصٌ لنفسه، ومحورُهُ ما يجري فـي الزّمان العربي (الآن ...)، وفي المكان العربي(...هُنا) من سجن وتعذيب

---

(١) الرواية العربية، رسوم وقراءات، مركز الحضارة العربية، ١٩٩٩م، ص٦٧.
(٢) انظر: ياغي، السابق، ص١٨٧.

لكل من يخالفُ السلطة في رأيه السياسي. وهذا الذي يجري شيء فظيع فظيع لا غنى لمن أراد معرفته من قراءة الرواية.

(١) انظر: (الآن ...هنا)، ص٤٣٦.

العنوان أمثولة رمزية وإحالة مرجعية

-١-

يبدو للباحث في أمر العنونة أنّ من الصعب بمكان تحديد وظيفة العنوان تحديداً دقيقاً في العمل الإبداعي. وإذا كان الإبداع تجاوزاً للمألوف، وانزياحاً يعصى على النمذجة، أو حتى عن إدراك جل مراميها وأبعادها. إننا في الوقت الذي نكتشف في العنوان إحالة إلى مرجعيّة معرفية أو دينية أو اجتماعية أو سياسية أو حتى نصيّة، قد نجد في العنوان بعداً رمزياً دالاً أو مغزى ما.

إن قراءة تأويلية مثلاً لبعض عناوين الروايات الجزائرية من مثل "**الشمعة والدهاليز**" للطاهر وطّار و "**فتاوى في زمن الموت**" **لإبراهيم سعدي**، و "**سيدة المقام**" لواسيني الأعرج، وغيرها، تطلعنا على أنها تتنزل في سياقاتها التاريخيّة والسياسية والاجتماعية، وتعكس وعياً بالواقع أو تحيل إلى واقع معين، في الوقت الذي تبدو فيه رامزة وذات دلالات فنية أو رمزيّة موحية كما في رواية "**راقصات الميدل إيست**" لأحمد النعيمي، فكلمة راقصات تأخذنا إلى الجسد وإضافة "**الميدل إيست**" إلى راقصات تشير إلى مكان نعرفه، وكون الكاتب لم يستخدم المقابل العربي وهو، الشرق الأوسط، وإنما أصر على استخدام المصطلح الإنكليزي ففي ذلك بُعْدٌ مفارقي يرمز إلى واقع ينقلنا عبر أجساد راقصات في هذا المكان، أجساد لم تعد تبالي بالعيون التي تخترقها، وهي أجساد تتعمد اللامبالاة خارجياً، ولكنها تخفي انهياراً داخلياً.

-٢-

أمّا رواية الجزائري إبراهيم سعدي "**فتاوى في زمن الموت**"، فهي تطرح من عنوانها الإشكالية الجزائرية وما يحدث من جرائم قتل وإرهاب وتدمير بدعوى أن كل جماعة تملك الحقيقة. والفتاوى وهي جمع فتوى تأخذ معنى

التحكم، ففي الحديث أنّ قوماً تفتوا إليه، معناه تحاكموا إليه وارتفعوا إليه في الفتيا. والاسم الفتوى؛ قال الطرماح:

أنخ بفناء أشدق من عدي ومن جرم، وهم أهل التفاتي

أي التحاكم وأهل الإفتاء. قال: وافتيا تبيين المشكل من الأحكام ، وأفتى المفتي إذا أحدث حكما[1].

فالعنوان (بما هو علامة سيميائية تعلو النص وتمنحه النور اللازم) يرمز إلى واقع سياسي مفاده سهولة الحكم على أي شخص يخالفني في فكري، وسهولة تكفيره أو الحكم عليه بالموت، وهو في الوقت نفسه يحيل إلى واقع معيش. فالرواية ترسم مسارات مجموعة من الشباب ثم تقرأ مصائرهم: فواحدٌ اغتيل، وآخر هاجر، وثالثٌ مات حزنا ..، وكل ذلك بسبب سهولة الاتهام وإطلاق الأحكام، فالفتاوى جاهزة لكل من يخالفهم الرأي، ومن هنا كان العنوان "**فتاوى في زمن الموت**" موحيا ورامزا ومحيلا إلى واقع معيش.

-٣-

ولعل رواية الطاهر وطار "**الشمعة والدهاليز**" تستحق وقفة متأنية نقرأ فيها العنوان ونفككه في ضوء النص والواقع أو الراهن الجزائري الذي تحيل إليه. فالعنوان يتكوّن من دالين وحرف عطف، الدّال الأول (**الشمعة**) وترمز إلى الفكر الذي يحمله بعض المثقفين الرّاغبين في تجاوز المحنة الجزائرية أو (الدهاليز)، والدال الثاني هو (**الدهاليز**) وهي جمع تكسير لكلمة (دهليز) اللفظة الفارسية المعرّبة.

إنّ أول ما يلحظه قارئ العنوان أمران:

أولهما: إفراد الشمعة وجمع الدهاليز.

وثانيهما: تقديم الشمعة على الدّهاليز.

---

(١) لسان العرب ج١٥، ص١٤٧.

أمّا إفراد الشمعة مقابل جمع الدهاليز فذو دلالة واضحة على غلبة الدهاليز وكثرتها، يقول الراوي تحت عنوان (جمع الدهاليز):

"إنّهـا تفاصـيل التفاصيل..بل إن سراديب، تنفتح أمامك، فتروح تنزل مدفوعاً بقوّة ما لا تدري ماهيتها، وكلما اقتحمت سرداباً، وجدت نفسك في دهليز آخر، ينفـتح علـى سـراديب تمتصك، فتنزل، وتنزل، لا إلى مكان، بل إلى دهاليز، وسراديب ممتصة أخرى"[1].

ويتضـح من الدالين: "الشمعة" و "الدهاليز" وقوعهما على طرفي نقيض، فالشمعة ترمز إلى النور، والدهاليز ترمز إلى الظلمة، وإن لم تذكرها صراحة. فالدهالـيز تستحضر السراديب، والمتاهات، والكهوف، وما شئت مما يرمز إلى عـدم الوضـوح وعدم معرفة المصير. أما الشمعة فترمز إلى النور والوضوح وتبديد الظلام.

أمّا الأمر الثاني وهو تقديم الشمعة على الدهاليز فأمرٌ له ما يسوّغه؛ لأن الحـياة الواقعـية مليـئة بالدهالـيز في حين الشموعُ قليلة، وهكذا كان الشاعر المحكـوم عليه بالإعدام في الرواية واحداً، وكذلك كانت الخيزران في الرواية واحـدةً، بيـنما كـان الملثمون كثيرين وغير واضحين، وهذا أول علائم عدم الوضـوح، فـي حين أن الشمعة واحدة وواضحة، فهي معدودة وهي واضحة للعيان، فمن باب التفاؤل أن تتقدّم الشمعة وتكون لها الصدارة على الدهاليز.

ولكـن الملفـت للنظر أن متن الرواية اشتمل على عنوانين فرعيين جعل الأول بعـنوان "دهليز الدهاليز"[2]، وجعل العنوان الثاني "الشمعة"[3]، فهو يقوم بعملـية إبدال، فإذا صعب عليه أن يبدأ عنوان روايته بـ "الدهاليز" معلناً نوعا مـن الـتفاؤل المتواضـع ببدء عنونته بـ "الشمعة"؛ فإنه في المتن بدأ بالأعم الغالب.

---

(١) الشمعة والدهاليز، ص١١.
(٢) ص ص ٩-٩٦.
(٣) ص ص ٩٧-١٩٧.

إن حـيرة الكاتب أمام العنوان هي التي دفعته إلى هذا الإبدال، ففي حين يرى الواقع مليئا بالدهاليز ولا يرى إلا شمعة واحدة متمثلة أو مرموزا إليها في النص بـ "الخيزران" أو "الشاعر المغدور" نجده في المتن يقدّم الواقع الحقيقي، فـيجعل الدهاليز ، أوّلا ،عنوانا للقسم الأول من الرواية ، ويؤخّر العنوان الثاني (الشمعة) إلى القسم الثاني.

حـاول الروائي في تقديم روايته أن ينفي عنها صفة السيرة الذاتية، ولكنه اعـترف بأنـه استعان ببعض خصائص ومميزات لأصدقائه ومعارفه في رسم شخوصه، من حيث ما يتجلى في هذا الشخص أو ذاك من مأساوية وملحمية[1]. وإذا كـان مـن حـق الروائي أن يلفت القارئ إلى أن يرى التماهي بين الواقع والـرواية، فـإن من حق القارئ أيضا ألا يتجاوز الواقع تماما إلا بالقدر الذي يسمح به العمل الفني الروائي، فيراها رواية محيلة ورامزة في الوقت نفسه. ان بطل الرواية الأستاذ الشاعر يعيش في بيته وحيدا أعزب مثله الأعلى أن يعيش لوطنه وكتبه، وفجأة يقتحم عليه جماعة من الملثمين بيته ويوجهون إليه سيلا من الـتهم المتناقضـة، ليحكموا عليه بالإعدام. إنها ست تهم يناقض بعضها بعضا، فيكيف تثبت عليه التهم؟ فالملثمان الأول والثاني يرمزان إلى أجهزة المخابرات بطـروحاتهما، والثالث والرابع والسادس يعبرون عن الأصولية غير المنسجمة، والخامس يمثل في اتهاماته حزب فرنسا أو أتباعها الموالين لها. فهم يختلفون في طـروحاتهم، ويمثلون في اتهاماتهم أكثر من جهة، ولكنهم يتفقون على قتله أو إعدامه، ويستهدفون ضحيّة واحدة مشتركة. فكيف تتناقض التهم وتتباين لتشكل تهمة واحدة في مجموعها؟

إن الـرواية لا تحمّل جهة واحدة المسؤولية، بل إن إطفاء شمعة المثقف الوطنـي أو الرمـز يعود إلى عدة أطراف، وكأن هذه الأطراف التي تبدو غير

(١) الشمعة والدهاليز، ص٥.

منسجمة في الظاهر ليست سوى تنويعات على وتر واحد هو العنف، ظاهرها اختلاف وباطنها اتفاق[1].

وإذا كان الذالان (الشمعة) و (الدهاليز) متناقضين معنىً وجمعاً، فكيف يصح أن يتوسطهما حرف العطف الواو؟

واعتقد أن حرف العطف هنا يشير إلى مصاحبة زمنية حالية لا ترتيب فيها ولا تعاقب، ولا يبقى تابعاً يتوسط بين التابع والمتبوع، وهو حرف لا يفيد هنا مطلق الاشتراك والجمع، وإنما يشير إلى المصاحبة الزمنية الحالية[1]. فكأن الواو هُنا لا تمنع من أن يجتمع متناقضان يتمثلان في "الشمعة" و "الدهاليز"، ولا تعني خالص العطف والاشتراك في الحكم، والحق مع الكاتب في إثارة النقيضين عبر حرف (الواو) لينقلنا بين متناقضين أو لحظتين تاريخيتين. وهذا دليلٌ ثان على دقة اختيار العنوان، حيث تغليبُ الدهاليز (وهي جمع) على الشمعة (وهي مفردة)، وإطفاء شمعة المثقف الوطني أو الرمز.

-٤-

أما رواية جمال الغيطاني (**الزيني بركات**) فتتضمن هي الأخرى منذ عنوانها إحالة مرجعية وبعداً آخر رمزيا، فهي تحيل إلى حقبة تاريخية زمن حكم المماليك لمصر. فالزيني بركات شخصية عامّة تولّت أمر الحسبة، بعد أن وسطت ورشت، لتخلف شخصية (علي بن أبي الجود).

الغيطاني يحاول إسقاط هذه الشخصية أو استدعاءها وإسقاطها على الحالة الراهنة التي تعيشها مصر والأمة العربية، فكثيرون هم (الزيني بركات) إنْ في الماضي أو الحاضر، ومن هنا يتجلى الدور الرمزي الذي تقوم به شخصية (الزيني بركات) فهي تقوم بالرشوة حتى تصل إلى المنصب، وبعد أن تصل إليه تمارس كل أنواع العسف وضروب الفساد، وإذا أضفنا إلى العنوان الرئيسي

---

(١) انظر: مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، عالم الفكر، م٢٨، ع١، يوليو/سبتمبر، ١٩٩٩م، ص ص ٣١٣-٣١٤.

عـنوانها الفرعي الذي جاء في الصفحة الثالثة وهو: "لكل أول آخر ولكل بداية نهاية" يصبح واضحا لدينا رغبة الروائي في التعبير عن نهاية (الزيني بركات) بل نهاية الظلم ما دام الواقع يعلمنا أن لكل بداية نهاية، وأن لكل أول آخراً.

إنّ إخلاص الغيطاني لعنونته جعله يبدأ السرد من سنة (٩٢٢) وينتهي بـ (٩١٢)، علما بأن الزمن الحقيقي في الرواية يبدأ بـ (٩١٢) وينتهي بـ(٩٢٢). لقد بدأ الغيطاني السرد إذن من النهاية من (٩٢٢) وهو زمن نهاية (الزيني بركات) أو زمن اختفائه بسبب الاضطرابات وهي نهاية حكم الزيني وممارساته القمعية، وكان من الممكن أن يبدأ من (٩١٢) وهو تاريخ تنحّي (علي بن أبي الجود) وتولي الزيني بركات أمر الحسبة. وهكذا يقلب الغيطاني الوضع فتصبح النهاية هي البداية الفعلية ويصير الآخر أولاً.

لقد لجأ الغيطاني إلى تقنية الزمن المتكسّر وليس إلى تقنية الزمن المتصاعد أو التصاعدي كما هو الحال في الروايات المستندة إلى المدونات التاريخية. فالرواية استندت إلى حوليات ابن إياس المسماة "بدائع الزهور في وقائع الدهور"، كما أفادت من أدب الرحلة، والنصوص الدينية، ولكنها عمل روائي ذو صنعة خيالية وإبداعية، وهذا ما منحها هذه الخصوصية الفنية[1]. فالرواية تنفتح على أكثر من خطاب، وما تؤلفه هذه الخطابات داخل الرواية هو حواريتها وتفاعلها التي تشير إلى تناصّها مع كثير من النصوص التاريخية والدينية دون أن تفقد خصوصيتها بوصفها رواية[2].

ومن هنا فقد جسدت الرواية بعنوانها وطروحاتها العلاقة الجدلية بين الواقع والخيال، بين التاريخ والسرد الروائي مستفيدة من الرمز فنيا، ومحيلة إلى

---

(١) انظر: مخلوف عامر، السابق، ص٣٠٩.

(٢) انظر: سيزا قاسم، "المفارقة في القص"، فصول، ع٢، م٢، يناير، فبراير، مارس، ١٩٨٢، ص١٤٤.
وصدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، اللاذقية، دار الحوار للنشر والتوزيع، ١٩٩٤م، ص ص ٧٤-٧٦.

(٣) المرجع نفسه، ص٨٠.

واقــع معيش في زمان ومكان محدّدين، أمّا الزّمان فيمتدُّ من (٩١٢-٩٢٢) في عصر المماليك، وأما المكان فهو مصر. وينسحبُ هذا رمزياً على واقع الأمة العربــيّة ســنة ١٩٦٧م، فمســوغات هــذه الهزيمة قائمة بسبب تشابه الدوافع والظروف.

تعدد العنوانات أم الحيرة أمام العنوان

إن الـرواية غدت اليوم فنا مفتوحا يأبى على الانغلاق؛ لأنها تتعامل مع العناصـر تعاملاً اختياريا، وتنفتح على جميع الفنون قولية وغير قولية، وتسخر إمكانـات الفن التشكيلي والشعر والمسرح والسينما داخل النص الروائي الواحد مسايرة بذلك إيقاع العصر، ومتوجهة نحو تداخل الأجناس.

ولعـل قراءة لعنوان رواية فاضل العزاوي بل لعنوانات رواية واحدة له تؤكـد ذلـك الاتجاه نحو الانفتاح وتداخل الأجناس، وتؤكد حيرة الروائي أمام عنوان روايته، فنجده يعنون روايته هكذا:

[رواية الديناصور الأخير

قصيدة -رواية

كتابة جديدة لمخلوقات فاضل العزاوي الجميلة].

إنه عنوان ذو ثلاثة عنوانات لعمل واحد، أو قل هي ثلاثة عنوانات لعمل واحـد. فالـرواية أو الرواية القصيدة، كما أسماها صاحبها، تتحرك بين النثر والشعر بل والمسرح وكأنه يحاول مسرحة العمل مسرحة شعرية، أو شعرنته إذا صح التعبير. ولم يكتف الروائي داخل الرواية بأن يقدّم الشعر والنثر بل لقد قسم روايـته إلى (أناشيد) بدلا من الأقسام أو المشاهد أو المقاطع، فتضمنت الرواية عشـرين نشـيدا تنوعـت بين الشّعر والنثر. وكأن عنوان الرواية أو العنوان الفرعـي مـن الـرواية (قصـيدة-رواية) يوحي بمحاولة الروائي التمرد على التقسيمات المألوفة للأجناس الأدبيّة.

أمـا تقنيات المسرح الشعري فواضحة تماما كما في النشيد التاسع عشر الذي حمل عنوان "ضوء الليل". حيث تتحاور الأصوات على النحو الآتي:

الكورس:

ها نحن نجتمع الليلة

نقرأ خاتمة القصة

نبحث عن معنى المعنى أو مغزاه إذا شئتم

ما دام الشيطان يقرفص قدّام الله

والديناصور يحلق في العام

مثل دخان تنشره الرّيح

س: هو ذا الصوت البشري

يدخلني مثل هتاف أبدي

ويوحّد تاريخي

الكورس:

من أجلك كنا نزحف في الغابات

ضدك كنا نمتهن الحرية

أنت الواقفُ بين الساحل والبحر

أنت الصاعدُ فينا نحو الموت

أمـــا العـــنوان الفرعي الثاني فهو (كتاب جديد لمخلوقات فاضل العزاوي الجمـــيلة) فهـــو يتضـــمن اسم رواية سابقة للمؤلف نفسه هي (مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة) صدرت عام ١٩٦٩م، وكانت قد قوبلت بنقد حاد، إذ ظهر أن المؤلف بهذا النقد من خلال ردّه، داخل الرواية بقوله:

"إن المؤلف وديناصوره إذ يشكران النقاد على اهتمامهم بالنص الأول ـ يشيران في الوقت نفسه إلى أنهما قاما بإجراء تغييرات عديدة وأحيانا أساسية في

بنية هذه (القصيدة-الرواية) ... فبدأنا نحذف ونحذف حتى كادت تظهر عظام الديناصور، وقد توصلنا أحيانا إلى طريقة غريبة للنجاة من الحذف فكان المؤلف يعترض مثلا، ولكنني لا أجد ما يغيظ أحدا في هذا المقطع"[1].

وتتضح علاقة هذا العنوان الفرعي من خلال شخوص الرواية التي لم تقتصر على البشر بل ضمت مخلوقات وصفها صاحبها بأنها "جميلة" من مثل: "الشبح، الديناصور، س، المؤلف ...الخ". كما يتضح البعد النقدي في عنونته الرئيسة (الديناصور الأخير) الذي جاء كتابة جديدة للرواية السابقة التي أشرنا إليها بعد عشر سنوات من كتابتها. ويؤكد ذلك قول السارد تحت عنوان "إيضاح مشترك من المؤلف وبطله (س) الذي يلقب بالديناصور وبأسماء عديدة أخرى بأنه أي المؤلف قد مرّ بتجربة مضنية عندما نشر النص ١٩٦٩، وأنه قام بإجراء تعديلات من حذف وغيره حتى كادت عظام الديناصور تظهر"[2].

ويضيف قائلا:

" .. وإنهما (يريد المؤلف والديناصور) لا يريدان استعادة ما فقده الديناصور فحسب، وإنما تكثيفه وتعميقه أكثر، إنها الرحلة ذاتها مع الديناصور ولكن بعد عشر سنوات من الرحلة الأولى حيث ازداد خبرة بالديناصور الذي كان حينذاك جديدا عليه"[3].

وتتضح نبرة النقد والاحتجاج من خلال العنونة وهو احتجاج ينسحب ليس فقط على نقد روايته، وإنما يمتد ليشمل تمردا على وضع الإنسان المتردي في هذا الزمن الذي بدا وكأنه جثة هامدة مثل الديناصور تماما، ويمكن ملاحظة ما توحي به كلمة (ديناصور) من تحجر وصيرورة إلى جثة هامدة. يقول السارد مؤكدا رؤيته للزمن:

---

(١) الديناصور الأخير، قصيدة-رواية، كتابة جديدة لمخلوقات فاضل العزاوي الجميلة، بيروت، دار ابن خلدون، ط١، ١٩٨٠م، ص ص ٩-١٠.
(٢) الديناصور الأخير، ص٧.
(٣) الديناصور الخير، ص١١.

"... وكانـــت ساعة البريد المركزي قد توقفت وفقدت المدينة زمنها منذ البداية، والزمن غير موجود، الأرض وحدها موجودة..."[١].

ولقـــد انعكســـت هذه الحيرة في العنونة على شكل الرواية وبنائها، حيث خلت الرواية من المنطق والسببية، لتؤكد عبثية الحياة وتفككها من خلال أسلوب الـــرواية الذي عكس منذ العنونة هذه الحيرة معبراً عن رؤية الكاتب لهذا الواقع المعيش. ولعل شخوص الرواية أو (كائناتها الجميلة) ونهاياتها وصيرورتها إلى جثـــث تـــتحرك بين جثث أخرى، تشي بهذه الرؤية المفزعة لعالم يموج بالقتل والضـــحايا والفتك. يقول السارد: "فكرت في اختراع قصيدة حديثة (ربما كانت هكذا):

" الجثة

تأكل نفسها

وفقاً لقانون تخترعه" [٢].

إن الحـــيرة أمام العنوان لها دلالتها المنعكسة على متن الرواية التي آلت شخوصـــها إلى الكآبة واليأس والموت، وهي تعكس ما وصل إليه التجريب من الـــتمرّد على المعايير التقليدية في العنونة والقص أو السرد معاً محاولة تجسيد تجربة اللامعقول.

---

(١) الديناصور الأخير، ص ٨٥.

(٢) الديناصور الأخير، نشيد تحت عنوان "يوميات جثة"، ص ص ٦٦-٦٧.

سخرية العنوان / عبث العنوان

السخرية خصيصة أسلوبية تخرج على المعيار تحقيقا لغرض فني رمزي أو هجائي، أو هو مناورة تفسد المعيار أو تخرج عليه تخلصا أو تملصا من العقوبة. والأدب كله يتصف بالسخرية من حيث الجوهر؛ فمشاهير الكتاب والمبدعين مثل (هوميروس وسوفوكليس ويوربيدس وشكسبير وراسين وموليير وبرناردشو وصمويل بيكيت وغيرهم) كانت أعمالهم تتصف بالسخرية وتثير بعض مظاهرها، بل تتحول عند بعضهم من السخرية إلى العبث كما لدى بيكيت.

ولم تقتصر إثارة السخرية على الإبداع نفسه بل امتدت إلى العناوين وطالتها،و لو أردنا أن نحصي العناوين الساخرة المتيكمة اللاذعة لما استطعنا إلى ذلك سبيلا. فقد نقف مع ب.غ. وودهاوس (P.G. Wode House) وهو أحد أكبر كتاب العصر الساخرين لنقرأ من عناوينه الساخرة مثلا: "للخنازير أجنحة"، أو "العمات لسن لطيفات"[1]. ونقف مع بعض الروائيين العرب لنجد كثيرا من عنواناتهم تعجُّ بالسخرية كما لدى إميل حبيبي في: "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"[2]، ويحيى يخلف في "تجران تحت الصفر"، وبديع حقي في "همسات العكز المسكينة"، وإلياس فركوح في "قامات الزبد، وغيرهم. وبعض الروائيين لا يكتفي بإثارة السخرية في عنوان روايته، بل تكون الرواية كلها مبنية على السخرية وإثارة المفارقة.

وتأتي السخرية في العنوان على أشكال؛ فقد تنبع السخرية من وقوع العنوان في تناقض دلالي كما في رواية سعد ملكاوي "السائرون نياما" أو في أن يشكل العنوان اختراقا نحويا أو انزياحا بالوصف كما في رواية إسماعيل فهد

---

(١) انظر: جان -ايف تاديه، الرواية في القرن العشرين، ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٢٣.

(٢) نشر منظمة التحرير الفلسطينية، ١٩٨٠م.

إسماعيل "**يحدث أمس**"، إذ الفعل يحدث يشير للمستقبل بينما أمس يشير إلى الماضي، أو الانزياح بالوصف كما في عنوان رواية محمد العروسيّ المطوي "**التوت المر**"، أو رواية جمال أبو حمدان "**الموت الجميل**"، وهكذا.

وفي أحيان كثيرة تقرأ العنوان فلا يثير فيك أي نوع من السخرية، ولكنك حين تقرا الرواية ثم تعيد قراءة العنوان تجد أن العنوان يثير السخرية في دلالته العكسية كما في رواية سحر خليفة المعنونة بـ "**الميراث**". وسنقف عند هذه الرواية ونجعلها مثلاً على السخرية في دلالتها العكسية.

إن ظاهر عنوان رواية سحر خليفة (**الميراث**) لا يوحي بأي نوع من السخرية، ولكن قراءة الرواية ومعرفة مغزاها ومراقبة أبطالها وقراءة مصائر أفرادها تجعلنا نعيد قراءة العنوان ضمن ما أسميته السخرية.

إن (الميراث) هنا يساوي **اللاميراث** أو يساوي الهزيمة حين يؤول هذا الميراث ليس إلى مستحقيه من الورثة بل يصبح من نصيب طفل غير شرعي أنجب بمساعدة نطفة أنبوبية في مشفى هداسا الإسرائيلي. وإذا أردنا أن نضع الأمور في نصابها فإننا نقول: كان من المفترض أن يكون هذا الميراث الذي يرمز إلى فلسطين من نصيب أهلها وأصحابها الشرعيّين الذين ناضلوا نصف قرن ونيّف ، والذين عاشوا الواقع المرّ في فلسطين وخارج فلسطين تشرّدا ولجوءا، ولكن المفارقة (وياللسخرية!) أن هذا الميراث ال إلى طفل غير شرعي أنجبته الشابة الفلسطينية التي استعانت بنطفة من أنبوب في مشفى هداسا الإسرائيلي. فالبعد الرمزي هنا يكمن في استعارة (الحياة) من العدو القاتل المحتل الذي يدمّر الحياة.

لقد عكست رواية الميراث والتي وقعت في ثلاثة أجزاء، وحملت ثلاثة عنوانات فرعية هي:

١. بلا ميراث ٢. هذا الميراث ٣. ثم التركة

أو تعنيـا جـسدت مصـير أفراد انتهوا إلى العقم بعد أن انتهت أحلامهم وتبددت مجّانا. فالمعلمة التي أهلكت شبابها في الكويت لتنفق على إخوتها وأهلها فـي فلسـطين تعـود للوطن فيتنكر لها الجميع، ويكون نصيبها أن تتزوّج من سمسـار (ويمكن ملاحظة رمزية الاسم). وكذلك الثوري والمناضل الذي يعود مـن بيروت، التي عشقها وعشق فيها، معطوبَ الأحلام لينفي العشق والعاشقة مـن حياته، والعالم الذي عاد من ألمانيا ليجد وطنه مسكونا بالمتاهة ويراه غير جدير بعلمه فيعود إلى حيث أتى. والأب الذي هجر ابنته في أمريكا لأنها "لوّثت شـرف عائلته" يعود إلى الوطن ليتزوج من شابة صغيرة ربما كانت بعمر ابنته المهجـورة، والعروس الشابة التي استنجدت بمشفى هداسا الإسرائيلي لتتحصل علـى "الخصـوبة الإسرائيلية" ...الخ، كل هؤلاء الأفراد الذي قرأنا مصائرهم وغـيرهم يشكلون رحلات فردية باتجاه الرحلة الجماعيّة التي ترمز إلى رحلة المجتمع الفلسطيني كله.

إنهـا رحلة (الميراث) أو الرحلة نحو (الميراث)، وهذا (الميراث) إشارة سـيميائية تشير إلى موضوع واقعي تجسد حكائيا. إنها إشارة إلى تاريخ حقيقي يـوزّع علـى البشـر حظوظيـم، ليغدو الميراث سببا من أسباب عودة البنت الفلسـطينية منشطرة الذاكرة، وهو عينهُ سبب ذهاب الزوجة الشابة إلى مشفى هداسـا أملا في إنجاب ولد يؤمن لها نصيبا من الميراث، وهكذا يصير الميراث مرآة للعقم والرعب وانهيار القيم. عقم فلسطيني ينقّب عن خصوبته في المشافي الإسـرائيلية، ورعب صادر عن طفل يهودي أنجبته امرأة فلسطينية، ثم رحلت عنه وتركته لأهله الفلسطينيين"[1].

هل أرادت سحر خليفة في (الميراث) أن تبشر بهزيمة المشروع الوطني الفلسـطيني الذي حلم به الشرفاء فالوا إلى ما الوا إليه من مصائر؟! أفكانت هذه

---

(١) انظر فيصل درّاج، سحر خليفة في "الميراث" هجاء متاحف الكوابيس، دراسة منشورة فـي كـتاب "أفق التحولات في الرواية العربية"، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩م، ص٢٠.

السخرية من مصائر هؤلاء: المعلمة المخذولة، والعالم المغترب، والسمسار وأولاده، والقلعة التي غزتها الجرذان، والمناضل الذي قايض تاريخه النضالي بوظيفة في السلطة الجديدة، والزوجة الشابة التي استعارت "نطفة الحياة" من قاتل الحياة – هي عينُها السخرية من هذا الواقع الذي آل إليه مصير الوطن الفلسطيني؟! إذا كان الأمر كذلك، فيا لها من سخريّة مُرّة، ويا لها سخرية سوداء! سحر خليفة لا تكتفي بكتابة نص هُنا، وإنما هي تكتب (ميتا–نص) Meta-Text، بما يحمل نصها من بعد نقدي، يقرأ مصير الوطن من خلال مصير الأفراد، وهي عين السخرية المضحكة المبكية التي أصّل لها الروائي الفلسطيني المبدع إميل حبيبي في جُلّ كتابته الإبداعية.

العنوان متناصًا

-١-

التناص عمل تثاقفي من طبيعته التمثل والحوار والتفاعل مع الآخر يثبت أن المبدع لا يبدأ من الصفر، وإنما يبدأ مع الأخرين من حيث انتهوا. والاهتمام بطاقة العنوان السيميائية تدفعنا، شئنا أم أبينا، إلى قراءة مستوى العنوان في تناصاته مع الموروث: الكتب المقدسة أو الموروث الفكري والأدبي العربي والعالمي.

وعلى الرغم من أن العنوان يعلو النص ويؤذن ببدايته أو يعلن عن بدايته، وهو يفتقر إلى مرجعية ملحوظة نوعا ما قبل قراءة محتوى النص الذي يعلوه، إلا أنه في الوقت نفسه قد يكون دالا على شيء ما، على الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل المعنون: شعر ، رواية، دراسة، أو قد يتكئ على تراث سابق أو فكر معاصر يشير إليه في المستوى السطحي المتمثل بالإعلام أو الإخبار، ويجسده المستوى العميق المبني على التناص الإبداعي.

إنّ عنوانات مثل: "**حدّث أبو هريرة قال**"[١]، لمحمود المسعدي تعيدنا فورا إلى التساؤل عن علاقة هذا العنوان بالمحدّث والصحابي الجليل أبي هريرة رضي الله عنه. ولكن حين يكون هذا عنوانا لرواية فإن التساؤل يصبح مشروعا، ويصير الجواب مفتوحا على التأويل، لنرى التقاطع بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي في الرواية. فانبعاثُ الصحابي المعروف أبي هريرة واستفاقته على الوجود تقابل استفاقة المسعدي على هذا النوع من الكتابة الجديدة ذات البعد التراثي والأدبي والفكري من خلال هذا الوعي الشقي والهاجس الوجودي وطرق تشكله بدءا من العنوان.

---

(١) الجزائر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٧٩م.

كما أن عنوانا مثل "**خرافية سرايا بنت الغول**"، يعيدنا فورا إلى الاسطورة بل إلى أسطورة سرايا التي اختطفها الغول وأسكنها قصره ثم ذهب ابن عمها ليخلصها من بين يدي الغول فطلب منها أن ترخي جدائل شعرها الطويلة لكي يمسك بها ويصعد إلى القصر فتدس بمساعدته مخدّرا أو سُمّا للغول فينام لا حراك فيه، ويطير هو بابنة عمّه فرحا مسرورا. ولا يخفى على القارئ الفطن ما في هذا التناص العنواني مع أسطورة سرايا من بعد رامز أراد أن يعبر به إميل حبيبي عما يدور في خلده من جَعْل سرايا رمزا للأرض الفلسطينية المستلبة.

ولعلّ عنوانات أخرى لروائيين أخرين من مثل "**ليلة وألف ليلة**" و "**رحلة ابن فطوطة**" لنجيب محفوظ، أو "**مالك الحزين**" لإبراهيم أصلان أو "**أيام الإنسان السبعة**" لعبد الحكيم قاسم، تؤكد بما لا يدع مجالاً للشك ارتكازها على الموروث وتناصّها معه بما يجعلنا نستنتج أنها تقدّم معلومات وتحيل إلى مرجعيات من مجرّد قراءة العنوانات فقط.

إن مجرّد قراءة هذه العنوانات لا تكفي لتمدّنا بفيض من المعرفة التي نحاول أن نتأكد من صدقها بعد قراءة الرواية، لنرى العلاقة التي أراد أن يجسدها المبدع، فنجد في كثير من الأحيان كميّة من الإعلام أو الإخبار على السطح، ولكن العنوان يفعل أو يتفاعل في العمق الإبداعي.

وأقدّم مثلا أخيرا على ذلك رواية عبد الخالق الركابي المعنونة بـ "**سابع أيام الخلق**"[1]، إذا هي من عنوانها تحفرُ على الهويّة والأصل يؤكد ذلك عنوان فصل اخر من الرواية "سفر الهوية". وإن قراءة للرواية تشير إلى أن مخطوط "الراووق" الذي عكف الروائي على البحث عن أصله تدل على هذا البعد الرمزي في البحث عن "الهوية الأولى" لضياع ماض اختلفت الآراء حوله،

---

(١) بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٤م.

وهي رمز للانتهاك الذي يمارسه الرواة في النص الشفاهي، ورمز لغربة النص أو اغترابه عن نفسه على وفق تعبير باحث وناقد معاصر[١].

ان عنوان "**سابع أيام الخلق**" يتناص مع قصة الخلق سواء كما قرأناها في القرآن الكريم[٢] أو في غيره من الكتب المقدّسة[٣]. كما يتناص العنوان مع قصة الطوفان التي قرأنا عنها وكان في الرواية مواقف اتخذها بعض الشخوص، فنور مثلا كان يمثل موقف الناجين نوح ومن معه، ومطلق كان يمثل موقف الغاوين الذيـن لـم يعتبروا ولم يتعظوا حتى بعد أن رأوا البرهان الملموس أمامهم وهو الطوفان.

وثمـة تجسيدٌ آخر للعنوان "**سابع أيام الخلق**" يتمثل في أن رواة الرواية ستة (ثلاثة منهم رووا شفاهيا وثلاثة كتابيا: الرابع منهم بالريشة، والخامس بقلم القوبـيـ، والسادس بالحبر، وكان سابعهم الكاتب نفسه الذي يهيمن على خطاب الـرواة، ويتحكم بتطوّر الرواية. وبخطاب كل راو من الرواة الستة) [٤]. وفي ذلـك مـا فيه من إشارة لأهميّة الراوي السابع الذي هيمن على خطاب الرواة الستة، وكأن السابع دائما يمتلك القداسة.

---

(١) ضراد الكبسي، "الرواية العربية المعاصرة وتراث" سيميولوجيا اليدم والتكوين سابع ايـام الخلـق" أنموذجـا، مـن كتاب دراسات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧م، ص٥٩.

(٢) انظـر: الآيـة رقـم ٣ من سورة يونس، حيث يقول تعالى: (إنّ ربكم الله الذي خلق السموات والأرض في ستة أيام ثم استوى على العرش يدبر الأمر ..).

(٣) انظـر: سـفر التكوين -الإصحاح الثاني: "فأكملت السماوات والأرض وكلّ جندها، وفـرغ الله في اليوم السابع من عمله الذي عمل. فاستراح في اليوم السابع من جميع عمله الذي عمل. وبارك الله اليوم السابع وقدّسه..".

(٤) انظـر: مهند يونس، تبرير الرواية الإطارية في سابع أيام الخلق" الأقلام، العدد١٠، ١٩٩٧م، ص ص ٣٣-٣٤.

خاتمة الكتاب

قدّم هذا الكتاب بفصوله الثلاثة دراسة تنظيرية، وتطبيقية حول سيما العنونة وسيميائها، فذهب الفصل الأول يؤسس المفاهيم ويناقش المصطلحات الخاصة بالدراسة، ووقف يؤسس الجهاز المفاهيمي لمصطلحي "السيمياء" و "العنوان". أما الفصلان الثاني والثالث فقد قمنا فيهما بدراسة تطبيقية اختبرنا فيهما تنظيرنا النقدي للعنونة في نماذج من المنجز الشعري، وهذا كان مادّة الفصل الثاني، وتركنا الفصل الثالث لقراءة العنونة في نماذج من المتخيّل السردي. وتوخينا في ذلك توسيع عينة الدراسة لتشمل شعراء وروائيين عربا من المشرق والمغرب. فقد قرأنا عناوين المنجز الشعري بوصفها علامات سيميائية رامزة أو محيلة أو مرواغة أو شعرية...الخ، ووقفنا عند علاقاتها بالنصوص التي عبّرت عنها قصد إضاءتها بعد جس نبضها ومفاوضتها وتفكيكها لإعادة تصوّرها وبنائها وفق رؤية جديدة.

أما العنونة في المتخيل السردي، وهو ما نهض به الفصل الثالث، فقد وقفنا فيه عند عدد من الروايات العربيّة متوخين أيضا التنويع الجغرافيّ ما أمكن. وقد قمنا في الفصلين الثاني والثالث بقراءة سيميائية للعنونة في نماذج من الشعر والرواية، ولم نكتف بتفكيك العنوانات، بل عمدنا إلى عملية إعادة تركيبها وفق رؤية خاصّة.

وخلصت الدراسة إلى مجموعة من الخلاصات والاستنتاجات أذكرها على شكل نقاط، هي:

١. لا يزال موضوع العنونة يسير بخجل، ولما يأخذ مكانه من الدراسات النقدية العربية الحديثة بمثل ما يستحق وهو موضوع شائق وجد طريف، يفتح مجالات واسعة للبحث والدرس والاستقصاء.

٢. إن العلاقة بين العنوان والنص أو الخطاب علاقة معقدة أكثر مما نتصور؛ ففي الوقت الذي يظهر العنوان وكأنه في حالة توازٍ شكلي أو دلالي مع الخطاب، أو في حالة إحالة مرجعية إليه، نجدُ أنه كثيراً ما يفارق العنوان مرجعيته، بل ويراوغ ويماطل بما يحتاج معه إلى مفاوضة عنيدة لفكّ شيفرته، وإعادة تصوّره ضمن لعبة تفكيكية.

٣. لا يمكن قراءة العنوان بمعزل عن النص الذي يعنون له؛ إذ العلاقة بينهما (بين النص والعنوان) جدليّة، فنحن نحتاج حتى نفهم العنوان أن نفهم النص، والعكس صحيح أحياناً.

٤. يشكل العنوان نقطة انطلاق إلى النص وفهمه، فمن خلال العنوان نجسُّ نبض النص، وكأننا لا ندخل إلى النص من نقطة الصفر. وفي الوقت نفسه فإن العنوان يفتقر إلى مرجعية يتسلح بها لأن مرجعيته غالبا ما تكون النص نفسه.

٥. يمكن ملاحظة بعض وظائف العنونة، ولكن من الصعوبة الجزم بأنها وظائف قارّة في كل حين، وبخاصة في الأعمال الإبداعية شعراً وقصّة ورواية.

تأتي العنونة في المنجز الشعري أكثر رمزيّة ومراوغة، منها في المتخيل السردي، على أن العنونة في المتخيّل السردي لا تقف عند وظيفة الإحالة أو التعيين، وإنما تتعدّى ذلك إلى أغراض رمزية وإيحائية وفنية وجمالية لا تقل أحياناً عن العنونة في الشعر. وفي كل الأحوال فإن العنونة في المنجز الشعري والمتخيل السردي غالبا ما تنتهك اللغة المعيارية التي هدفها التوصيل إلى اللغة المنزاحة، فتبني شعريتها في العمق عبر هذا الانتهاك المنظّم، أو عبر هذا الانزياح الأسلوبي عن اللغة المعيارية.

كانت العنونة منذ القدم لصيقة بالنثر وأقرب إليه من الشعر، ولكنها اليوم أصبحت ضرورية للشعر والنثر معاً.

٨. أفـادت العـنونة فـي المـنجز الشعري والمتخيل السردي من التاريخي والسياسي والاجتماعي، ولكنّها كانت تستوعب ذلك وتتجاوزه في كثير من الأحيان، أو تتناص معه، أو توظفه بطريقة فنية رامزة وموحية ومراوغة.

٩. كـان للعنونة دورٌ كبير في التواصل مع النص، أقصد تواصل القارئ مع الـنص لكونهـا أنظمة سيميائية تحمل قيماً اجتماعية وأخلاقية وسياسية، وتـؤدّي وظائف فنية وجمالية وبصرية (أيقونية) سوء في فضاء الصفحة أم في المتون، أي في العنونة الرئيسية أم الفرعية.

١٠. تـرجّح لديـنا أن للعنوان مستواه السطحي المتمثل في كميّة الإعلام التي يبـثها، وفـي الوقـت نفسـه فإن له مستواه العميق المبني على التناص الإبداعـي، وذلـك مـرهون بحصّـة المتلقي العارف للكشف عن هذه المستويات، التي نأمل أن نكون قد وفقنا في الكشف عنها أو عن بعضها.

وبعد،

فقد حاولت جاهداً أن أخلص لموضوع بحثي، وأقدّم عصارة تجربتي في قـراءة النّصوص، فإن أصبتُ فمن الله، وإن أخطأتُ فمنّي، وإنّي لمعترفٌ على نفسي، سائلاً الله ألاّ يحرمني أجر المجتهد إنّه نعم المولى ونعم النصير.

ثبت المصادر والمراجع

- الكتب والدراسات العربية

١. إبراهيم عبد الله واخرون: معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، بيروت، المركز العربي، ١٩٩٠م.

٢. أبو خلخال، عبدالله، مصطلح السيميائية في البحث اللساني العربي الحديث: من كتاب السيميائية و النص الأدبي، جامعة عنابة، ١٩٩٥م.

٣. البقاعي، محمد خير: سيميائية القراءة، علامات، ج٢، م١، ١٩٩١م.

٤. بنيس، محمد: التقليدية، الدار البيضاء، دار توبقال، ١٩٨٩م.

٥. الجزار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٦. الجوة، أحمد: شعريّة وقضية، دراسة في شعر معين بسيسو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، ١٩٩٩م.

٧. حليفي، شعيب: النص الموازي للرواية (استراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع١٦، ١٩٩٢م.

٨. حمداوي، جميل: السيميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، ع٣، م٢٥، ١٩٩٧م

٩. خريوش، حسين: التسمية ماهيتها وفلسفتها وخصائصها الدلالية، جامعة اليرموك، ١٩٩١م.

١٠. خطابي، محمد: لسانيات النص بيروت، الدار البيضاء، ، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م.

١. زراج، فيصل: سحر خليفة في "الميراث" هجاء متاحف الكوابيس، دراسة منشورة في كتاب "أفق تحولات في الرواية العربية" المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩م.

١٢. رشيد، أمينة: السيميوطيقا مفاهيم وأبعاد، مجلة فصول ع٣، م١، ١٩٨١م.

١٣. الرواشدة، سامح: القناع في الشعر العربي الحديث، جامعة مؤتة، ١٩٩٥م.

١٤. سليمان، نبيل: الرواية العربية رسوم وقراءات، مركز الحضارة العربية، ١٩٩٩م.

١٥. سويدان، سامي: أبحاث في النص الروائي، العربي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط٢، ١٩٨٦م.

١٦. صالح، صلاح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٧م.

١٧. الصمعي، أحمد: إمبرتو ايكو وحدود التأويل، ندوة صناعة المعنى وتأويل النص، منشورات كليّة الآداب بمنوبة، ١٩٩٢م.

١٨. صمود، حمادي: قراءة في نص شعري من ديوان "أغاني مهيار الدمشقي" لأدونيس، أعمال الندوة التي نظمها قسم العربية بجامعة تونس، ٢٤-٢٧إبريل، ١٩٩١م.

١٩. الطريطير، جليلة: في شعرية الفاتحة النصية حنا مينة نموذجا، علامات، م١٧، ج٢٧، سبتمبر، ١٩٩٨م.

٢٠. عامر، مخلوف: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، عالم الفكر، م٢٨/ ع١، ١٩٩٩م.

٢١. عبّاس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، ١٩٧٨م.

٢٢. عبدالرحمن، نصرت: في النقد الحديث دراسة في مذاهب نقدية حديثة واصولها الفكرية، عمان، مكتبة الأقصى، ١٩٧٩م.

٢٣. عبدالمطلب، محمد: في مناورات الشعرية، دار الشروق، ١٩٩٦م.

٢٤. عصفور، جابر: أقنعة النص المعاصر، فصول، مج١، ع٤، يوليو ١٩٨١م.

٢٥. الغذامي، عبدالله: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية قراءة لنموذج إنساني معاصر، جدة، النادي الثقافي الأدبي، ١٩٨٥م.

٢٦. فريجات، عادل: مرايا الرواية، دراسات تطبيقية في فن الرواية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٠م.

٢٧. فضل، صلاح: البنائية في النقد الأدبي، الانجلو المصرية، ١٩٧٨م.

٢٨. قاسم، سيزا: المفارقة في النص، فصول، ع٢، م٢، ١٩٨٢م.

٢٩. قاسم، سيزا: بناء الرواية، بيروت، دار التنوير، ودار المثلث، ١٩٨٥م.

٣٠. قطوس، بسّام: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي، ١٩٩٨.

٣١. ــــــــــ: تمنّع النص متعة التلقي: قراءة لما فوق النص، عبد القاهر الجرجاني نموذجاً، بحث مقدّم لأعمال المؤتمر الثاني للنقد الأدبي على مشارف القرن العشرين، القاهرة، جامعة عين شمس، ٢٠-٢٤، نوفمبر، ٢٠٠٠م.

٣٢. ــــــــــ: مقاربات نصيّة في الأدب الفلسطيني الحديث، دار الشروق، ٢٠٠٠م.

٣٣. القصراوي، بشير: مجازات مقاربات نقدية في الإبداع المعاصر، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٩م.

٣٤. الكبيسي، طراد: الرواية العربية المعاصرة والتراث: سيميولوجيا الهدم والتكوين سابع أيام الخلق أنموذجاً، من كتاب دراسات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧م.

٣٥. كيليطو، عبدالفتاح: الغائب دراسة في مقامات الحريري، الدار البيضاء، دار توبقال، ط١، ١٩٨٧م.

٣٦. الماكري، محمد: الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م.

٣٧. مبارك، حنون: دروس في السيميائيات، دار توبقال، ١٩٨٧م.

٣٨. مساعدة، نوال: البناء الفني في روايات مؤنس الرزاز، دار الكرمل، ٢٠٠٠م.

٣٩. المطـوي، محمد الهادي: شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق، عالم الفكر، م٢٨، ع١، ١٩٩٩م.

٤٠. مفتاح، محمد: ديناميّة النّص، تنظير وإنجاز، الرباط، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧ م.

٤١. الـنجار، محمد رجب: حكايا الشطّار والعيّارين في التراث العربي، عالم المعرفة، ١٩٨١م.

٤٢. نور الدين، صدّوق: البداية في النّص الروائي، اللاذقية، دار الحوار، ١٩٩٤.

٤٣. الهميسـي، محمود: براعة الاستهلال أو في صناعة العنوان، بحث مقدم إلى مؤتمر الـنقد الأدبـي السادس، جامعة اليرموك، ١٥-١٧/١٩٩٦م، ونشر في الموقف الأدبي، العدد ٣١٣، السنة٢٧، أيار، ١٩٩٧م.

٤٤. هويـدي، صالح: النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات السابع من ابريل، ١٩٩٦م.

٤٥. الـوادي، خولـة: المقاربات النّصيّة لقصص غسان كنفاني القصيرة، قراءة سوسيو سيميولوجية، رسالة ماجستير مخطوطة، جامعة اليرموك، ١٩٩٩م.

٤٦. الوسـلاتي، البشـير: المكان: البنية والدلالة ضياع المقام في "سيدة المقام" لواسيني الأعرج، كتابات معاصرة، م٨، ١٩٩٦/١٩٩٧م.

٤٧. ياغي، عبدالرحمن: في النقد التطبيقي مع روايات فلسطينية، دار الشروق، ١٩٩٩م.

٤٨. ـــــــــــــــ: مع روايات في الأردن في النقد التطبيقي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ١٩٩٩م.

٤٩. يحياوي، رشيد: الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، ١٩٩٨م.

٥٠. يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩م.

٥١. اليوسفي، محمد لطفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار سراس للنشر – تونس، ١٩٩٢م.

٥٢. ـــــــــــــــ: لحظة المكاشفة الشعرية إطلالة على مدار الرعب، تونس، الدار التونسية، ١٩٩٢م.

٥٣. يونس، مهند: تبرير الرواية الإطارية في سابع أيام الخلق، الأقلام، ع١-٤، ١٩٩٧م.

– الكتب المترجمة

٥٤. إيفانوكونس، خوسيه ماري: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٩٢م.

٥٥. بارت، رولان: المعامرة السيميولوجية، ترجمة عبد الرحيم حزل، مراكش، ١٩٩٣م.

٥٦. ـــــــــــــــ: درس السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط١، ١٩٩٠م.

٥٧. تادييه، ان إيف: الرواية في القرن العشرين، ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٥٨. دي مان، بول: العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الغانمي، الإمارات، المجمع الثقافي، ١٩٩٥م.

٥٩. سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦م.

٦٠. شولز، روبرت: سيمياء النص الشعري، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.

٦١. غرييه، آلان روب: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، مراجعة لويس عوض، دار المعارف، د.ت.

٦٢. فوكو، ميشيل: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، الدار البيضاء، ١٩٨٠م.

٦٣. مارتينيه، أندريه: مبادئ ألسنية عامة، ترجمة ريمون رزق، بيروت، دار الحداثة، ١٩٩٠م.

٦٤. مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، ١٩٩٧م.

٦٥. مجموعة من المؤلفين: مفهومات في بنية النص، ترجمة وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦م.

٦٦. ميويك، د.س: المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد دار المأمون، ١٩٨٧م.

٦٧. ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ١٩٩٨م.

- الروايات

٦٨. أبو حمدان، جمال: الموت الجميل، عمان، دار أزمنة، ١٩٩٨م.

٤٨. ـــــــــــــــ: مع روايات في الأردن في النقد التطبيقي، دار أزمنة للنشر والتوزيع، ١٩٩٩م.

٤٩. يحياوي، رشيد: الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي، أفريقيا الشرق، ١٩٩٨م.

٥٠. يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٩م.

٥١. اليوسفي، محمد لطفي: كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار سراس للنشر – تونس، ١٩٩٢م.

٥٢. ـــــــــــــــ: لحظة المكاشفة الشعرية إطلالة على مدار الرعب، تونس، الدار التونسية، ١٩٩٢م.

٥٣. يونس، مهند: تبرير الرواية الإطارية في سابع أيام الخلق، الأقلام، ع١-٤، ١٩٩٧م.

– الكتب المترجمة

٥٤. إيفانوكونس، خوسيه ماري: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٩٢م.

٥٥. بارت، رولان: المعامرة السيميولوجية، ترجمة عبد الرحيم حزل، مراكش، ١٩٩٣م.

٥٦. ـــــــــــــــ: درس السيميولوجيا، ترجمة عبدالسلام بن عبد العالي، دار توبقال، ط١، ١٩٩٠م.

٥٧. تاديه، ان إيف: الرواية فى القرن العشرين، ترجمة وتقديم محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

٥٨. دي مان، بول: العمى والبصيرة، ترجمة سعيد الغانمي، الإمارات، المجمع الثقافي، ١٩٩٥م.

٥٩. سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦م.

٦٠. شولز، روبرت: سيمياء النص الشعري، اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، الدار البيضاء، ١٩٩٣م.

٦١. غرييه، آلان روب: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، مراجعة لويس عوض، دار المعارف، د.ت.

٦٢. فوكو، ميشيل: حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، الدار البيضاء، ١٩٨٠م.

٦٣. مارتينيه، أندريه: مبادئ ألسنية عامة، ترجمة ريمون رزق، بيروت، دار الحداثة، ١٩٩٠م.

٦٤. مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، مراجعة المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، ١٩٩٧م.

٦٥. مجموعة من المؤلفين: مفهومات في بنية النص، ترجمة وائل بركات، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٦م.

٦٦. ميويك، د.س: المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، بغداد دار المأمون، ١٩٨٧م.

٦٧. ياكبسون، رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ١٩٩٨م.

- الروايات

٦٨. أبو حمدان، جمال: الموت الجميل، عمان، دار أزمنة، ١٩٩٨م.

٦٩. الأعـرج، واسـيني: سـيدة المقام مرثيات اليوم الحزين، ألمانيا، منشورات الجمل، ١٩٩٥م.

٧٠. جبرا، جبرا إبراهيم: السفينة، بيروت، دار الآداب، ط٣، ١٩٨٣م.

٧١. حبيبـي، إمـيل. الوقـائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، حيفا، دار عربـك، ط١، ١٩٧٤م.

٧٢. الحوار، فرج: النفير والقيامة، تونس، سراس للنشر، ١٩٨٥م.

٧٣. خليفة، سحر:الميراث، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٧م.

٧٤. الرزاز، مؤنس: الشظايا والفـيفساء، المؤسـسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤م.

٧٥. الركابي، عبدالخالق: سابع أيام الخلق، بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٤م.

٧٦. شكري، محمد: الخبز الحافي، بيروت، دار الساقي، ط٤، ١٩٩٦م.

٧٧. ـــــــــــ، الشطار: بيروت، دار السـاقي، ط٢، ١٩٩٤م.

٧٨. العزّاوي، فاضل: الديناصور الأخير –قصيدة– رواية، كتابة جديدة لمخلوقات فاضل العزّاوي الجميلة، بيروت، دار ابن خلدون، ط١، ١٩٨٠م.

٧٩. الغيطاني، جمال: الزيني بركات، القاهرة، دار المستقبل العربي، ط٣، ١٩٨٥م.

٨٠. فركوح، الياس: قامات الزبد، بيروت، مؤسـسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧م.

٨١. مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، بيروت، دار الآداب، ط٧، ١٩٩٨م.

٨٢. المسـعدي، محمـود: حـدّث أبـو هريـرة قال، الجزائر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٧٩م.

٨٣. المطوي، محمد العروسي: التوت المر، تونس، الدار التونسية، ط١١، ١٩٨٥م.

٨٤. منيف، عبدالرحمن: مدن الملح، "التيه"، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٨٦م.

٨٥. ـــــــــــ: الأن ... هنا أو شرق المتوسط ثانية، ط٤، ١٩٩٣م.

٨٦. مينة، حنا: القطاف، بيروت، دار الآداب، ١٩٨٦م.

٨٧. ناجي، جمال: الطريق إلى بلحارث، عمان، رابطة الكتاب الأردنيين، ط٢، ١٩٨٣م.

٨٨. ناصيف، عبد الكريم: المخطوفون، دمشق، دار حطين، ١٩٩١م.

٨٩. النعيمي، أحمد: راقصات الميدل ايست، الأردن، دار الينابيع للنشر والتوزيع، ١٩٩٣ م.

٩٠. هلسة، غالب: البكاء على الأطلال، بيروت، دار ابن خلدون، ١٩٨٠م.

٩١. وطار، الطاهر: الشمعة والدهاليز، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٦م.

- الكتب الإنجليزية:

Eco, Umberto : A Theory of Semiotics, Indiana university press, Bloomington, 1976.

Eco, Umberto : The Limits of Interpretation, Indian University press, Bloomington, 1990.

Mounin, George : Semiotic Praxis, tr: Cathrine Tihanyi and others, Plenum press, New york, London, 1985.

F. De, Sausure : Course in General Linguistics. Translated by W. Baskin, New York, 1959.

Tejera, V. Brill, E. J. : Semiotics From peirce To Barthes, Leiden, New York, 1988.

المؤلف في سطور

أ.د. بسام موسى قطوس

-مواليد عرّابة-فلسطين، ١٩٥٦م.

-ناقد، وأكاديمي، وأستاذ النقد الأدبي الحديث بجامعة اليرموك.

-عضو أكاديمية أكسفورد للدراسات العالية.

-عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

-عضو رابطة الكتاب الأردنيين.

-صدر له من الكتب:

١-استراتيجيات القراءة، دار الكندي، ١٩٩٨م.

٢-وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث، دار الكندي، ١٩٩٩م.

٣-مقاربات نصية في الأدب الفلسطيني الحديث، دار الشروق، ٢٠٠٠م.

-نشر العديد من البحوث العلمية والنقدية في المجلات العلمية المحكمة ، وشارك في العديد من المؤتمرات النقدية العربيّة والدولية.